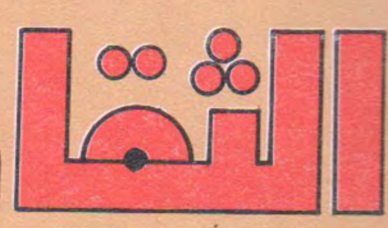
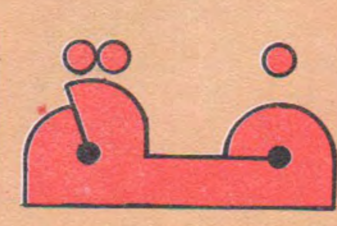
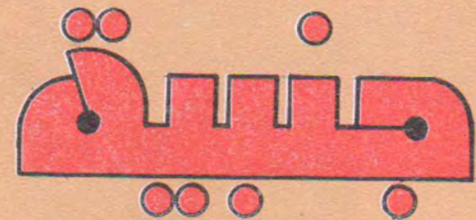


FOREIGN
CULTURE



فن كتابة السيناريو

دراسات ونماذج

سيناريو تمثيلية اذاعية

سيناريو تمثيلية تلفزيونية

سيناريو مسرحية

٣ سيناريوهات لثلاثة افلام عالمية

ملحق خاص ب

فن كتابة السيناريو

الثقافة الاجنبية

مجلة فصلية تعنى بشؤون الأدب في العالم
تصدرها وزارة الثقافة والاعلام - دائرة الشؤون الثقافية والنشر

رئيس التحرير ياسين طه حافظ

في هذا الملحق الادبي الخاص

الثقافة الاجنبية : دائرة الشؤون الثقافية والنشر شارع الخلفاء بغداد هاتف ٦٩٣٨١

ATH - THAKAFA AL - AJNEBIAH
(Foreign Culture)
A LITERARY BIMONTHLY MAGAZINE
Cultural Affairs and Publishing - Office
The Caliphs' Street Baghdad, IRAQ.
Editor in Chief
Yaseen Taha Hafidh

الاشتراكات: داخل العراق 3 دنانير المؤسسات الرسمية 5 دنانير الاقطار العربية 8 دولارات. الدول الاجنبية 14 دولاراً

ترسل الى: الوحدة الحسابية ـ دائرة الشؤون الثقافية والنشر ـ بغداد

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ـ بغداد (١٢٤١) لسنة ـ ١٩٨٠ دار الحرية للطباعة ـ بغداد

تصميم الغلاف نهلة محمد عبدالوهاب التصميم الداخلي: ايمان عبد الحسين

من علائم التمكن والنصر

منذ بدأنا العمل في الثقافة الاجنبية ، كان السؤال الذي يواجهنا دائماً هو: كيف يمكن ان نفيد الأدب العربي، كيف نفيد الثقافة العربية؟

ولم تكن الاجـابـة على هذا السؤال سهلة أبـداً فمصادرنا الادبية الحديثة قلة ، والباحث الأدبي يحتاج النظريات الجديدة، وشعراؤنا وكتاب القصة عندنا في عطش متزايد لابداعات كتاب العالم وشعـرائـه، وكـذلـك الفنـان التشكيلي والمسـرحي والمهتم بالسينمـا، بحـاجة للبحث الجديد، للنص و بحاجة للدراسة والنقد.

فكان أن بدأنا، بتقديم ماستطعنا أن نقدمه وما نتمكن منه، وقررنا أن نقطع مانستطيع من هذا الشوط الطويل.

وبعد ان قدمنا محاورنا العديدة في قضايا اللغة والأدب والفكر والفنون، ظلت موضوعات نادرة ومهمـة، خاصـة ومن صميم الـوجـود الحضـاري تطـالبنا، فنحس بالحاجة لتقديمها. فارتأينا لها ملاحق تسند المجلة وتكمل المطلوب منها. هكذا كان ملحقنا الخاص بـ «المسرحية ذات الفصل الواحد» وهذا الملحق الخاص بـ «فن كتابة السيناريو»

إن هذا الفن الصعب، لاتتيسـر الـدراسـات عنـه حتى في لغـات العـالم الاخـرى، فهي قليلة وموزعه ضمن هذا الكتاب وذلك المرجع وبين اوراق ومذكرات هذا الكاتب وذلك الفنان.

لكننا، وبعد ان ازداد في بلادنا المهتمون بشؤون المسرح والمهتمون بالفن السينمائي، صار من المفيد توجيه الكتاب الى فن في الكتابة جديد عليهم، وتقديم نماذج لكل اصنافه، مثلما قدمنا دراسات عن مسرحية الفصل الواحد ونماذج مختلفة منها في ملحق المجلة السابق.

نحن نعلم بان الحاجة أكبر مما نقدمه، ولكن هذا هو ما تمكنا منه وحصلنا عليه، ولم يكن ذلك أبداً امراً سهلاً، إذا ماقورن بامكاناتنا ومصادرنا.

تظـل كلمـة نريدها للتاريخ شهادة : إنها ظاهرة ملفتة للنظر، وجديرة باكبر الاعتبار، أن تصدر مجـلات تعني بأدق امـور الثقـافـة وموضوعاتها وتتابع حتى البعيد النادر منها، في زمن تخوض فيه البـلاد حربـاً، وتـواجـه عدواناً وتدافع عن حدودها ببسالة ووعي. سيظل المثقفون في بلادنا وفي وطننـا العـربي يذكـرون هذه المـزيـة الفريدة للعراق العظيم ولقيادته الحكيمة التي تعطي التوجيه العسكـري وتـوصي بمـزيد من الحرص على الثقافة وحماية فرصة الشعب في المعرفة والتطور. . فظل الفن وظل الادب وظل المصدر الثقافي آمناً في حماية القائد العظيم. انها علائم ثابتة من علامات التمكن والنصر. .

رئيس التحرير

حــول صنعــة كتابة الســيناريو

كورت هــانو كوتبرود
Curt Hanno Gutbrod

ترجمة: اقبــال أيــوب
عن الألمانيه

يعتبــر السينــاريــو الخطة العامة للفيلم تثبت فيه جميع تفاصيل الحــدث بالاضــافة الى تصوير اشكال الحدث، وبدون السيناريو لا يمكن نسج احداث فيلم ما وذلك لاعتبارات فنية واقتصادية.

غيــر ان ما تقــدم ذكــره لم يكن هكــذا دائما فالفيلم في بواكيره الاولى لم يعــرف السينــاريــو لانــه لم يقدم حينئذ حدثا موحدا ولم تكن للفيلم مقــاصــد فنيــة، لكن عنــدما تزايدت طلبات الجمهور السينمــائي ورغبــاتــه وانتجت افــلام بشريط سينمائي طوله 600 متــر، اهتــدى المؤلفــون في مجــال السينــاريو الى الخطة وكانت مهمتهم بالدرجة الاساس تكمن في خلق قصة مؤثرة في الجمهور واعطــاء ملامــح عامــة للحــدث وتحــديــد تتابع المناظر على وجه التقــريــب، وفي اغلب الاحيــان كانت قصاصة ورق واحدة تكفي لهذا الغرض.

وفي عام 1908 ظهــر لاول مرة العنــوان الفــرعي «الثــانــوي» بوصفــه وسيلة مســاعــدة للحــدث المتطــور، وكــان هذا العنــوان يستخدم في وصف اجزاء الحدث غير المعروضة وتقديم الشروح للحــالات وايصــال الحوار للجمهور. لقد كتب الممثل السينمائي والمخرج «جوشتيكل» Joe Stö'kel الذي اخرج في سنوات ما بعد الحرب العالمية الاولى افلاما مثيرة في ضواحي مدينة ميونخ على غرار الافــلام الامــريكية: «انه كان يكتب سيناريوهات افلامه التي يخرجها على ظهر علبة السكائر» ومع ذلك لعب السيناريو حتى في الفيلم الصامت دورا لا يقل شأنا عن الدور الذي يلعبه في الوقت الحــاضــر في الفيلم النــاطق، ذلــك ان السينــاريــو يمثــل بالدرجة الاولى النوتة الموسيقية للمنظر «Bild Partitur»

ومن مــسودة لمخطوطــة كارل مايــرز عن قصــة فيلم «الرجــل الاخيــر» نستــدل انه في تلك الفترة ايضا برز كتاب السيناريو الذين سعــوا الى تأليف ادبي للسينــاريــو، كمــا تظهــر من هذا المقتطف مقالة في مجلة «الفيلم الجديد» بقلم «ارنست يكر».

امام الفندق الليلي
عن قرب:
الرجل المسن يتلمس طريقه
عند الباب الدوار
ماسكاً بيديه بدلة الخدمة الفندقية
ينظر بتهيب الى الوراء
بنظرات تشبه نظرات لص
هناك، بلا مقدمات
تهب ريح
والمصباح المحدب يومض
هنا وهناك

لقــد اكتســب السينــاريو من خلال الفيلم الناطق أهمية استثنائية حيث لم تقتصــر مهمتــه على تحــديــد الحوار بل في وضع الحوار بصــورة متنــاغمــة مع المشهد.ففي بلدان مثل فرنسا ادى ذلك الى حدوث تقسيم في عمــل السينــاريو ولايزال مألوفاً حتى هذا اليوم، فنــرى كاتب السينــاريــو يكتب قصــة الفيلم الملحمية والدرامية، بعبارة اخرى يكتب الحدث وكاتب الحوار يكتب الحوارات.

عنــدمــا ينظر المرء لاول وهلة الى سيناريو ما يتولد لديه انطباع بأن المسألة هنا غاية في التعقيد وانه من الصعوبة بمكان تعلم فن كتــابــة السيناريو، لكن المظهر خداع والتفصيلات التالية ستعمل على تبديد هذه المخاوف.

Scenario [sinâr'iō; -nar'ī] (It.) مخطط مسرحية «٢٠»: السّيناريو
أو الفيلم السينمائي. «ن» النص السينمائي: نص القصة المعدّة للإخراج السينمائي ويشتمل على
وصف للشخوص وتفاصيل خاصة بالمشاهد وعلى الحوار وإرشادات متعلقة.

الشكل الظاهرى للسيناريو

يختلف السيناريـو عن النص والاخراج المسرحى وكذلك عن مخطوطـة التمثيليـة الاذاعية اختلافاً كبيراً لأن السيناريو لا ينقل لنا الحـوار حسب وانمـا يصف كل حالة وكل لفتة واشارة، كما يعطى الارشـادات والايعـازات لتقطيع المنظر وحركة الكاميرا والاصوات المجلجلة واستخدام الموسيقى وتفاصيل فنية عديدة اخرى. ومن المفـروض ان يعطى السينـاريـو انطباعاً كاملاً للمخرج وللعاملين معـه عمـا يتـوجب عليهم تصـويـره «سمعيـاً وبصـريـاً» وفيه يتحد الـوصف والحـوار والشـرح، وهو ينقسم الى مقاطع منفردة محدده بمـوقـع الحـدث ومحـدده بلقطـات من زوايا الكاميرا. واذا اردت وصف الحالة التى أنا عليها الآن بشكل سيناريو وتصويرها في فيلم عندئذ تبدو الحالة كالاتى: -

المنظر الاول

مكتب المؤلف:

(فى الداخل مساء)

غرفـة صغيـرة فيهـا منضـدة بسيطة للكتابة يعلوها عدد كبير من الكتب والمسـودات وهنـاك ايضـاً الة طابعة سهلة الحمل ومصباح منضدى

اللقطة القريبة

من امام آلة الطابعة

المؤلف جالس وجبينه خلف آلة الطابعة

تسمع طقطقة الة الطابعة

مسحة من الحزن تعلو وجهه واستغراق في التفكير

وبواسطة المصباح المنضدى المضيء

يتضح انه يجلس هناك بقميص

ذى اكمام

غليون صغير مثبت في زاوية فمه

مطفأ منذ فترة طويلة

لان الكاتب منغمس كلياً بعمله

- الكاميرا ترجع الى الوراء

بحيث تظهر في الخلفية صورة باب الغرفة

الباب ينفتح في هذه اللحظة

وتمد زوجة المؤلف رأسها الى الداخل

وتنادى:

. ماخطبك؟

الا تريد اليوم تناول

الطعام على الأطلاق؟!

المؤلف يلوح بحركة في يديه

حركة تنم عن الغضب رداً

على مناداة زوجته

لا تزعجينى والا

انقطع حبل تفكيرى!

ويواصل الكتابة

على الالة الطابعة

2 - اللقطة الكاملة «total»

زوجة الكاتب تدخل الأن الغرفة

وهى ترتدى فوق فستانها

مريلة مطبخ فاتحة اللون.

تتقدم نحوه

ثم تنظر الى المسودة الى يكتبها

وهى واقفة خلفه.

3 - اللقطة المتوسطة القريبة «halbnah»

الكاتب يتوقف عن الكتابة

يخرج الغليون من فمه

ويستدير نصف استداره

ثم يقول بغضب:

أنت تعرفين حق المعرفة

انني لا أطيق أحداً يتلصص علي.

هى، بالنبرة الصوتية نفسها

وانت تعرف حق المعرفة

أنني لا استطيع احتمال

أحد يجعلنى انتظر على

مائدة الطعام

وازاء هذا الرد الفجائي

يستسلم الكاتب

وتتبدل ملامح وجهه الى

مسحة من الابتسام

ينهض ويمطى عضلاته ويردد

اثناء ذلك :

ليست لدى رغبة
في الأكل ولكنني
جائع

ومما يلفت الانتباه ان السيناريو مقسم الى نصفين ومن خلال هذين النصفين يتم فصل الشيء المرئي عن الشيء المسموع ونشاهد على الجانب الايمن النواحي التي تخص الة التصوير أما على الجانب الأيسر فنرى النواحي التي تخص المايكروفون، وبالنسبة لتقسيم النصفين تعتبر الدوافع العملية هي الأمر الحاسم.

وبما ان الصوت والصورة يؤخذان كلاً على انفراد لذا ينجم عن هذا الاجراء نظرة أفضل وتوفير في العمل والوقت الى حد ما، «الوقت من ذهب»، ان ذلك معمول فيه في اقتصاد الفلم بصورة خاصة.

ان التنظيم الردىء والاستخدام السيء للاستوديو ونقص الكومبارس أولوازم المسرح وعدد آخر من العوامل يمكن ان يتمخض عنها تكاليف باهظة في انتاج الفيلم، وعليه يتم العمل السينمائي برمته وفق خطة الأخراج المعدة والموضوعة وفق معطيات السيناريو وانطلاقاً من ذلك يعد السيناريو بمثابة «دفتر توفير» بالنسبة لاقتصاد الفيلم.

ويتوجب على مؤلف الفيلم ان يعير اهتماما خاصا للجانب الايمن من نص السيناريو، جانب المشهد، لان الفليم ماهو الا فن الصور المتحركة. «Bildkunst» **لكن هذا لايعني ان الجانب الايسر مهمل «اي جانب الحوار، اذ وفق القواعد الأساس للفيلم تكون الكلمة تابعة للصورة.**

واضافة الى تقسيم السيناريو الى نصفين (نصف الصورة ونصف الصوت) هناك ايضا تقسيمات ثانوية للمشهد، اذ يعبر المشهد في الفيلم عن مكان حدث معين.

يحتوى الفيلم عادة على 80 ـ 200 مشهد، مع العلم انه يحصل تكرار لعدد كبير من المشاهد، ومن الضروري البدء بصفحة جديدة بعد كل مشهد حتى وان كان المشهد قصيرا جدا.

والمشاهد المنفردة مقسمة بدورها الى مشاهد مصورة بدون قطع **Einstellungen » ونعنى بذلك مشاهد الة التصوير التي يتم تصويرها على نحو متواصل وتبرز كل زاوية جديدة «مرمى النظر» لالة التصوير بوصفها مشهدا متواصلا في السيناريو بعد ان يطرا قطع في اللقطة، وترقم المشاهد العادية واللقطات المتواصلة على شكل مراحل. ومن الجدير بالذكر ان المشاهد المتواصلة تقسم الى فقرات منفردة تفصل بين وصف الحدث باجزائه المختلفة وبين شروح المشاهد من اجل الحصول على نظرة عامة بصورة افضل. ولابد من وصف التوجيهات الفنية الخاصة بالجانب الايمن من الحوار وصفا دقيقا من خلال ابعادها عن النص المتبقي، وفضلا عن ذلك يجب وضع خطوط تحتها للتوكيد عليها. ان التوجيهات الخاصة بالاصوات العالية وبالموسيقى التصويرية على الجانب الايسر يتوجب عزلها عن الحوار، وقد ثبت انه من المناسب والافضل حصرها بين قوسين او وضع خطوط تحتها من اجل فصلها عن الحوار. ويفضل ترك فراغ عند حافة الصفحة على الجانب الايمن وكذلك ترك فسحة صغيرة بين نصفي المشهد [الصورة والصوت]**

تقسيمات المشهد

ان كل مشهد يمثل مكانا معينا للحدث يختلف عن سابقه ونستدل من الحوار الذي كتب لفيلم «في الشوارع ليلا» تاليف فرتس روتر وهيلموت كويتنر الذى كان من افضل الافلام لعام 1953 وحاز على جائزة الفيلم الاتحادية، على تقسيمات المشاهد التالية:

المشهد 57 : استمرار لمشهد الفناء الخلفي بين المساكن الشعبية العالية (خارجى)

المشهد 58 : غرفة هاينرش في بانسيون «فلوريدا» «استوديو» فرانكفورت

المشهد 59 : استمرار لمشهد الفناء الخلفي بين المساكن الشعبية العالية (خارجى)

المشهد 60 : مسكن ياجوفايت في فيشرشتراسة (استوديو)

المشهد 61 : طريق المرور السريع بالقرب من ميونخ (خارجى)

المشهد 62 : في عربة الحمل السائرة (اسقاط خلفي)

المشهد 63 : امام دار شلتيرز (خارجي)

وتهمنا في هذا الصدد القضايا الفنية في الدرجة الاولى والتى تتعلق بالمشاهد المنفردة لمسرح الاحداث المثبتة. وكما نرى من المثال المذكور اعلاه، هناك ثلاثة احتمالات لتحديد المكان: لقطة خارجية، لقطة في الاستوديو، ولقطة اسقاط خلفي.

تصوير المشاهد الخارجية

في هذه الحالة ـ يعنى ان اللقطات تؤخذ في مكان ما بحيث تتلاءم ومكان الحدث الموصوف في السيناريو كما في المشهد 61 : طريق المرور السريع بالقرب من ميونخ.

ان اغلب اللقطات يجري تصويرها على حقيقتها (لقطات خارجية) ولكن هناك ايضاً لقطات داخلية في المسرح وفي القصور والكنائس والبنايات العامة، وغالباً ما تقتضي الضرورة اجراء بعض التغيرات أو الاضافات، على سبيل المثال، نصب دعائم البناء أو أحضار لائحة معينة لشركة ما الخ .

لقطات الاستديو «Atelieraufnahmen»

وتكون في الغالب لقطات داخلية اذ ينبغي على معماري الفيلم «Filmarchiteklen» تشييد الغرف والأماكن المناسبة في الاستوديو وتأثيثها بما ينسجم مع البيئة كما في مثالنا «مسكن ياجوفايت» . وفي أحيان أخرى تنقل اللقطات الخارجية الى الاستوديو عندما يتطلب ذلك الظرف والحالة الخاصة مثل [الرعد وفصل من فصول السنة ومسرح الحدث البعيد جدا] هنالك ايضا لقطات تتوسط اللقطات الاصلية ولقطات الاستوديو تتطلب تشييد أبنية خاصة بالفيلم .

لقطة الاسقاط الخلفي Rückprojektion

تطلق هذه اللقطة على الحالة التي يطّل فيها المشاهد بمكان الحدث الذي لايمثل فيه المرء اطلاقا في لحظة تصوير لقطة الفيلم، وفي مثالنا المشهد 62 يبدو ذلك كالاتي :

عربة الحمل (السائرة) واقفة في الاستوديو أمام شاشه سينمائية تعرض عليها لقطة فيلم لطريق المرور السريع التي صورت في السابق من عربة حمل وهي في حالة الحركة .

أما الكاميرا فتأخذ مشهد كابينه سائق سيارة الحمل مع مشهد طريق المرور السريع الذي يبدو واضحا من خلال زجاج السيارة حيث يتم اسقاط مشهد طريق المرور السريع من الجهة الخلفية على الشاشة السينمائية بحيث يتولد انطباع كلي ان سيارة الحمل تسير على طول طريق المرور السريع . وتتبع الطريقة نفسها بالنسبة للمشاهد التي تصور في عربة القطار والتاكسي أو الطائرة أو في المشاهد التي ترافق فيها الكاميرا مركبة تسير في المدينة أو الريف كما تستخدم لقطة الاسقاط الخلفي ايضا للاشخاص او للأشياء المراد عرضها في مشاهد الفيلم ممن لديهم صلة مع بيئه معينة نموذجية من نوعها [مناظر جبلية، الأدغال الافريقية وناطحات السحاب في نيويورك . اولعرض حدث معين أو أحداث تاريخية أو قتال في الشوارع أو مهرجان احتفالات اوكتوبر في ميونخ أو هبوط منطاد زبلن] .

ورغم ان كل مشهد يشير الى المشهد الذي سبقة والمشهد الذي يليه فانه يمثل جزءاً مستقلا من حدث مترابط الحبكة، ومن اجل ان تكون الرؤيا واضحة يتعين وضع المشهد دائما في صفحة جديدة، ويوضع في القسم العلوي تسلسل رقم المشهد وتحته يظهر تحديد المكان بتفاصيل دقيقة وكذلك الفترة اليومية على وجه التقريب اضافة الى وصف قصير للبيئة .

ان كل ذلك يكون في خدمة معماري الفيلم بوصفهتعليمات لبناء ولتصوير مكان الحدث كما يساعد على وضع الديكور مثل مايسمى في لغة الفيلم البناء المشيد في الاستوديو.ومن الجدير بالذكر ان بيان الوقت التقريبي تبرز اهمية عندما يظهر مسرح الحدث لاول مرة في المشهد.يبدو مشهد مسكن ياجوفايت في فيشر شتراسه كما يلي :-

المشهد 22

مسكن ياجوفايت في فيشر شتراسه

[استوديو]

[غرفة انكة، غرفة كورت، الردهة، المطبخ]

[في الداخل ـ الساعة السادسة صباحاً]

شقة ارستقراطية قديمة الطراز تحتوي على اثاث يناسبها، جميع الغرف تقع على يمين ويسار الردهة الطويلة الضيقة التي تضم عدداً من الدواليب . ابواب الغرف الأمامية فيها زجاج وستائر . في الردهة ركن جلوس مؤثث باثاث من الخيزران ونبات الزيزفون ـ هناك ايضاً التليفون، وغرفة انكة التي كانت في السابق غرفة النوم مجهزة اليوم باضافات غريبة عديدة. يشعر المرء ان هناك محاولات لاضفاء لمسات الراحة في كل زاوية من اركان المنزل .

أمام الغرفة شرفة وترتبط غرفة انكة مع غرفة كورت، غرفة الجلوس سابقاً، بباب سلايد وفي احدى الزوايا اسفل المنصة هناك أريكة كبيرة حديثة ومصباح ستاند ذو مظلة مصنوعة من قماش الحرير، مدفأه، بيانو، قناع لوجه بتهوفن الخ . لقد كان بالامكان تصوير كل من الغرف بمشاهد مستقلة، إلا ان ذلك لايعد عمليةخاصة عندما يحصل تبدل متكرر في الحدث الذي يجري في اماكن قريبة مع بعضها لبعض . ففي المشاهد المكررة تشير البيانات الخاصة بالبيئة المحيطة الى التغيرات المحتملة فقط .

ان بعض السناريوهات تفتقر الى وصف البيئة المحيطة . فالمؤلف الذي لايعير اهمية لذلك عليه ان يكون على بينة انه

بعمله هذا يتخلى عن جزء جوهري في السيناريو، إذ ان المكان الذي تجري فيه احداث الفيلم يلعب دوراً استثنائيا بالنسبة لاحداث الفيلم وعليه يتوجب على الكاتب وصف الجو المحيط وصفاً دقيقاً . وحتى بالنسبة للمشاهد التي يجري تصويرها في المناطق الريفية أو المدينة أو في الابنية تصويراً حياً «Original» ينبغي ان يضع الكاتب مخططا لمسارح الأحداث التي يرغب ان تجري فيها أحداث الفيلم، بغية تسهيل مهمة المخرج في اختيار الموتيف السينمائي المناسب .

المشهد السادس

الشارع امام دار هاينرش شلتزر [أصلي]

[في الخارج - بعد الظهر، الشمس مشرقة]

يقع دار هاينرش في المجمع السكني للمواطنين ذوي الدخل المحدود الذي أكمل بناؤه حديثا. انه منزل متواضع وصغير ولكنه بهيج ولكل دار حديقة، علماً بان الحديقة مزروعة قبل فترة قصيرة، فالاشجار والشجيرات جميعها بارتفاع متر تقريباً ثمة اكليل من الزهور على الباب المفتوح . عندما تجري مجموعة من الاحداث في الفترة نفسها في مكانين مختلفين، وهذا غالباً مانراه في المحادثات الهاتفية، يمكن ايضاً حصر مسارح احداث عديدة في مشهد واحد ثم تعرض بالتناوب .

المشهد 80

شقة ياجوفايت وردهة بانسيون فلوريدا

(وفي الاستديو)

في الداخل - ليلا

محادثة هاتفية

396 شقة ياجوفايت

من المناسب هنا وضع مكان الحدث خلف رقم المشهد الذي يصور بدون قطع وكذلك يمكن جمع مسارح احداث مختلفة في مشهد واحد في عملية المونتاج [التوليف] ان كل ما تقدم ذكره والامثله التي سترد فيما بعد، ان هي إلا دليل يعمل الكاتب .

ومما يجدر ذكره ان الانحرافات في جميع الجوانب جائزة.

الامر الحاسم هنا ان يعبر الكاتب بوضوح عن تصوراته عن هذه الحالة أو تلك وذلك في اطار القواعد العامة المألوفة وبالصيغة المفهومة لمنتجي الافلام .

المشاهد التي لايحصل فيها قطع

ان المشهد «Bild» يميز مكاناً محدداً للحدث، أما المشهد الذي لايحصل فيه قطع «Einstellung» يميز مجال رؤية معين يفرزه موقع محدد لالة التصوير وتكون اطوال المشاهد المتواصلة مختلفة، كما يجري ترقيم المشاهد التي لايحدث فيها قطع، على التوالي دون اخذ المشاهد الاعتيادية بنظر الاعتبار وللفيلم الروائي الاعتيادي بطول 2400 متر.

ان المشهد «Bild» يميز مكاناً محدداً للحدث، أما المشهد الذي لايحصل فيه قطع «Einstellung» يميز مجال رؤية معين يفرزه موقع محدد لالة التصوير وتكون اطوال المشاهد المتواصلة مختلفة، كما يجري ترقيم المشاهد التي لايحدث فيها قطع على التوالي دون اخذ المشاهد الاعتيادية بنظر الاعتبار وللفيلم الروائي الاعتيادي بطول 2400 متر، وهذا ما يعادل وقت عرض بحدود 90 دقيقة من 250 الى 800 مشهد بدون قطع «مشهد متواصل».ومن الجدير ان تقسيم المشاهد واختيار المشاهد المتواصلة و« التقطيع» الذي يليه تضفي الطابع الايقاعي على مشاهد الفيلم علمًا ان ذلك ليس له اي تأثير في المؤلف . للفيلم ثلاثة مشاهد أساس تصور بدون قطع :

اللقطة الكاملة

اللقطة القريبة

اللقطة الكبيرة

اضافة الى ذلك هناك سلسلة من المراحل الثانوية للقطات، لقطة بعيدة، لقطة متوسطة كاملة، لقطة متوسطة قريبة، لقطة قريبة جداً ولقطة كبيرة جداً الخ حيث تستخدم وفق المتطلبات الخاصة. ومن اجل استخدام المشاهد الأساسية الدائمة هناك مجموعة من القواعد التي افرزتها الخبرات المكتسبة في هذا المجال والتي سنذكرها لاحقاً:

اللقطة الكاملة أو اللقطة الشاملة :

هي مشهد متواصل يعطي فكرة عامة للمشاهد عن موقع الحدث، الحيز المكاني واجوائه واثره في نفسية المشاهد، وفي اللقطات الكاملة تتوفر امكانية توضيح بعض صلات الحدث . ان

حركة الاشخاص والاشياء تبدو اكثر وضوحاً عندما تتم في حيز مكاني منظور. وبالنسبه للمشاهد التي يصور فيها اشخاص عديدون دون أن يحصل قطع في المشهد ليس ثمة من خيار اخر غير اللجوء الى اللقطة الكامله . ولكن من خلال المسافة البعيدة لآلة التصوير عن المادة المراد تصويرها يمكن أيضاً التأكيد على هامشية الحدث الحالي .

اللقطة القريبة :

لا تظهر الشخص بكامله ، فهي لقطة جزئية تستخدم بالدرجة الاولى لأختيار المشهد كما تسهل عملية ابعاد اجزاء المشاهد غير الهامة من الوجهة الدرامية . وفي حقيقة الأمريجب ان تكون اللقطة القريبة هي المشهد المتواصل الذي غالبا مايظهر في الفيلم ، لانها تعبر عن وجهة نظرنا الاعتيادية في الحياة اليومية . ان جميع حواراتنا وتعاملنا الشامل مع اناس آخرين تجري على بعد يتناسب مع اللقطة القريبة ، ولذا ينبغي ان يصور ذلك في الفيلم بهذه الكيفية أيضاً

وعلاوة على ذلك فان اللقطة القريبة هي لقطة ، المشهد بدون قطع ، الانتقالية«Übergangs-Einstellung» وذلك من اللقطة الكاملة الى اللقطة الكبيرة .

ان من الخطأ الفادح «القفز» على الفور من المنظر الكلي الى اللقطة الكبيرة فالمفروض باللقطة القريبة ان تهيأ للقطة الكبيرة التي تخبرنا بدورها عن شيء له خصوصية وان تؤدي مفعولها في الوصول الى اللقطة الكبيرة ورفع درجة التوتر والاثارة في المشهد . وبطبيعة الحال فان استخدام اللقطة القريبة مرهون بما تفرضه عليها قضايا الفيلم الموضوعية كما يمكن توضيح الايماءات الصغيرة والتلميحات الدقيقة وتداخل «الامور» بشكل أفضل في اللقطة القريبة .

اللقطة الكبيرة

ان الغرض الاساس من اللقطة الكبيرة هو اظهار الوجه البشري بما يعبر من احداث روحية واثارة للعواطف بحيث يتضح ذلك للمشاهد من خلال الملامح المرسومة على ذلك الوجه ويمكن ان تسهم اللقطة الكبيرة ، فضلا عن ذلك في توليد الاثاره والتشويق . ان اللقطة الكبيرة هي دائما ذروة حدث ما ولايجوز مطلقا استخدامها بشكل عشوائي اوبوصفها هدفا بحد ذاتها ، ويتعين على اللقطة الكبيرة ـ من خلال وضعها في المقدمة ـ اخبارنا عن شيء ذي اهمية خاصة . وتستخدم هذه اللقطة في الغالب عندما ينفصل الحدث بصورة مؤقتة عن الأحداث الخارجية ويجري في جوانح أحد الشخوص ويواصل تطوره .

ان نظرة جانبية تنم عن الخوف وسجية ساخرة عند زاوية الفم يمكن أن يعبرا بشكل اكبر مما يعبر مشهد ذو لقطة كاملة أو قريبة بلاقطع . لقد عثر بيل بالاز «Bele Balazs» على مصطلح قيم «الفعل الدرامي التفصيلي » بالنسبة لامكان التعبير الذي تتيحه الة التصوير والذي ورد في كتابه : [الفيلم صيرورة الفن الحديث وجوهره] فيينا 1949 . ان الفعل الدرامي التفصيلي لا يشير فقط الى تعبيرات الوجه البشرى ، فهناك تعبيرات اخرى تلمح الى صور نفسية مثل اليد المرتجفة بسبب الخوف والقدم المتأرجحة بدافع النرفزة الخ . ويحبذ تصوير مشاهد القبل ومشاهد الحب الاخرى باستخدام اللقطة الكبيرة ولا يقتصر استخدام اللقطة الكبيرة على الانسان حسب وانما على الاشياء ايضاً .

عندما تمسك البندقية باليد وعندما يكون بجانب جثة القتيل كتاب جيب غريب وعندما يراد اظهار عنوان رئيس من الجريدة ، عندئذ يعرف الشاهد ان ذلك يتطلب حالة خاصة ، اي استخدام اللقطة الكبيرة لانها تحث على الاثارة والتشويق . وحينما تعرض لنا اللقطة الكبيرة ميل الساعة اوعجلة المركبة الدوارة اوحريق يطفأ بالتدريج تصبح اللقطة الكبيرة وسيلة رمزية ، وأخيرا يسهّل التماثل في ملامح شيئين،الانتقال من مشهد لآخر.

اللقطة البعيدة :

تعين مكان الموقع القريب للحدث في محيطه الواسع ، فهي تنقل لنا النظرة الشمولية لمشهد ريفي اومشهد من المدينة ، اما القطة المتوسطة الكاملة ، فهي تترك مجالا لحركة الشخوص التي تقوم بتأدية ادوارها بحيث يتم تفادي تغيير اتجاه آلة التصوير وتفادي الخلل الذي يحدث عند تبديل المشاهد المتواصلة واللقطة المتوسطة تبين لنا مقطعا من مشهد ارتفاعه قريب من ارتفاع الانسان اما اللقطة القريبة جدا فتطلق على المرحلة المتوسطة بين اللقطة القريبة واللقطة الكبيرة ، حيثما لا تظهر اهمية الموضوع المطروح امام العين بدرجة كبيرة . و«اللقطة الكبيرة جدا» هي لقطة بدون قطع عندما تعرض جزءا من الوجه البشري (مثلا مشهد الملاكمة في فيلم «اللعنة الى الابد» اوعندما تعرض جزءا من شيء ما . ومن الجديد بالذكر ان اللقطة الكبيرة جدا هي اقوى

صورة معبرة تعرفها لغة مشاهد الفيلم .

اما المشهد الذي لا يحدث فيه قطع «مشهد متواصل» فهو اصغر وحدة موجودة في الفيلم واستخدام هذا النوع من المشاهد يمكن ان تكون له آثار درامية وديناميكية مباشرة يتوجب اخذها بنظر الاعتبار والحساب لها عند تأليف نص السيناريو، وهذا ممكن فقط حينما يتخيل المؤلف ادوار المشاهد التي يكتبها امام عينيه كما لو انها حاصلة على الشاشة السينمائية ويأخذ من هذه المشاهد الدافع لتصوير مادة الفيلم .

وكما ذكر، فان المشهد الاعتيادي والمشهد المتواصل يعطيان النغمة الايقاعية لمشاهد الفيلم . وان ذلك يسري ايضا على اختيار مسرح الاحداث وعلى مدى آلة التصوير وبالدرجة الاولى، على طول المشهد الذي لا يحصل فيه قطع . وكلما عرضت حالة من وجهة نظر محددة غير متغيرة كان المشهد بالنسبة لنا يجري على وتيرة واحدة . ومن المهم ان نذكر ان طول المشهد بلا قطع يحدد ايقاع وسرعة الفيلم .

ان الحالة الدرامية التي ترتفع الى ذروتها بفضل الديناميكية المتواصلة تستطيع دعم هذه الديناميكية الداخلية بصريا من خلال التبدل السريع للمشهد الذي يتم تصويره في الخارج . ولا يجوز بأي حال من الأحوال ان يعتمد الكاتب على المونتير، مقطع الفيلم، والايقاع والسرعة في الفيلم كما يمكنه تقديم المساعدة اللاحقة واجراء التحسينات وانقاذ ما يمكن انقاذه، اما اختيار وطول اللقطات بدون قطع فيجب ان تكون من المكونات الاساس لكتابة الفيلم .

ان التوجيهات الخاصة بنوعية اللقطة سواء كانت لقطة «كاملة» او، متوسطة كاملة، او«قريبة» اومتوسطة قريبة او«كبيرة» فانها موجودة دائما خلف كل رقم من الارقام المعطاة للقطات المشاهد التي لا يحدث فيها قطع . ومع ذلك فان هذا لا يعني بالتالي ان مجال التحرك بالنسبة للمخرج ومصور الكاميرا محدد باتباع المواصفات المعطاة للقطة تتبعا دقيقا . عندما يكون لمؤلف السيناريو تصور خاص عن احد المشاهد، فعليه والحال هذه ان يدونه حينما يجب ان يظهر المشهد، حسب وجهة نظره، بهذا الشكل وليس بغيره، وهذه الحالة غالبا ما تحصل في اللقطة الكبيرة . وفي معظم الاحيان يسفر عن وصف المشهد اختيار موقع الكاميرا اختياراً تلقائيا .

مثال :

المشهد 295

هاينرش يقف الى جوار أنكه

بين جماهير الشعب

الذي أثيرت حماسته

انه سعيد على ما يبدو

يضع ذراعه فوق كتفيها

المشهد 296

كورت - يعزف على البيانو -

ورغم عزفه المركز

لا يفارق نظره الاثنين (أنكة وهاينرش)

ليس في رد فعله غموض

عندما يلحظ الايماءة الرقيقة لهاينرش

المشهد 297

أنكه تمنع هاينرش

بطريقة غير لافتة للنظر

هاينرش، لا تفعل

ذلك رجاء

اي اللقطات ينبغي اخذها هنا؟ في المشهد 295 يبدو كل من هاينرش وأنكه في علاقة وطيدة مع المكان او الاشخاص الموجودين في هذا المكان . فهناك احتمالان فقط يمكن الاخذ بهما، اللقطة «الكاملة» او اللقطة «المتوسطة الكاملة» فالمخرج ومصور الكاميرا يستطيعان اتخاذ قرار افضل حسب مقتضيات مرمى النظر . ولعلهما يقدمان على اختيار تلك اللقطات (حتى وان جاءت اللقطة مغايرة عند كاتب السيناريو) .

المشهد الرقم 296 بخلاف ذلك لا يصور في لقطة كاملة بل ربما في لقطة قريبة او متوسطة بغية توضيح رد فعل العازف كورت بالنسبة للمشاهد وجعل رد الفعل هذا مفهوما، ان ذات الشيء يسري على المشهد 297 ايضا . في اللقطة الكاملة قد لا تكون كلمات أنكه مفهومة . فالكاميرا والمايكروفون يجب ان يكونا بالقرب من الاثنين حتى نفهم ما تهمس به أنكه في اذن هاينرش في وسط هذا الضجيج، ومن النادر ان يصور فيلم ما دون ان يحدث فيه تغيير في السيناريو سواء كان هناك وصف دقيق للمشهد

الـذي يصـور بدون قطع اوعدمه . فالمخرج له حرية التصرف في تصـويـر الفيلم ، اذ تطـرأ في ذهنـه افكـار عنـد موقـع العمل اثناء الاخـراج قد لا تطـرأ على بال كاتب السينـاريـو وهـو جالس امـام منضدة الكتابة .
بيـد أن ذلـك لايعفي كاتب الفيلم من مسؤوليتـة الفنيـة في كتـابـة السيناريو «بالعينين او للعينين»

الة التصوير المتحركة

ليس بالضـرورة ان يؤدي كل تغيـر يحصـل في زاويـة الكـاميراالى تصوير لقطة متواصلة لان الكاميرا تتحرك حتى اثناء تصوير اللقطة . ان من السهولة بمكان تصوير اللقطات ابتداء من اللقطة الكاملة الى اللقطة الكبيرة للشيء المصور دون حصول قطع باللقطة ، كما يمكن ان تنفصـل الـة التصـويـر عن المادة المصورة والاتجاة الى مادة تصوير اخرى
من المفيـد ان نذكـر بأن هنـالك احتمالا لتحريك العدسة الشيئية لألة التصوير الى الاعلى والأسفل ، الى الجهة اليسرى واليمنى . وهكذا يصبح بالامكان تصوير لقطات محمولة على رافعة ولقطات محمـولـة على عربة ، وبعد فان الة التصوير يمكن تثبيتها على أي وسيلة متـواصلة الحـركـة ، كالعربه والمصعد والتلفريك وتشغيلها من هناك .
لقـد اوعـز المخـرج فلي فورست بتصميم الـة بتصـويـر «راقصـة» «Tantzend» لاستخدامها في فيلمه «Mazurk» •
معلومات الكاتب عن الامكانات الفيلمية والدرامية التي تقدمها له الـة التصـويـر المتحـركـة هي من الشروط المهمة الاخرى لنتاجه وهناك ، بالدرجة الاولى ثلاثة انواع من حركات الة التصوير، لقطة الاستدارة واللقطة المحمولة على عربة و اللقطة المحمولة على رافعه .

لقطـة الاستـدارة ، Schwenkaufnahme

تستخدم عندما يراد متابعة المادة المصورة المتحركة ، مثلا ، عربة تسيـر وصـاروخ ينطلق الى الاعلى ، واوراق الاشجـار المتسـاقطة الـخ ، أوعنـدمـا يراد عرض حيـز أومنظـر طبيعي بفضائه الواسع . وبمعـونـة لقطـة الاستـدارة يصبـح بالامكـان الأنفصـال عن احد الاشيـاء المصـورة والانتقال نحو مادة مصورة اخرى أو الانتقال من والى الشخصين المشتـركين في النقـاش او الحـوار، اضـافـة الى ذلـك ، تستخـدم لقطة الاستدارة لغرض بعث الحركة في المشهد الثـابت «In das Starre Bild» فمثلا عندما تصغي جماعة من الناس الى محـاضـرة عن الاغنيـة لأحـد الفنانين وتنتقل الة التصوير الى صفوف المستمعين في جميع انحاء الغرفة ثم تتوقف تارة هنا وتارة هناك وبعدها تعود ثانية الى نقطة الانطلاق الاولى-ان الانتقال من حال الى حال اخـرى بصـورة سريعة وقوية يمكن ويجب ان يؤدي دائمـاً الى لحظـة ذهـول وانـدهاش مع العلم ان الانتقال المتكرر لايبعث الحركة الى المشهد بل القلق والاضطراب .

اللقطة المحمولة على عربة«Fahrauf nahme»

وتستخـدم بوجة خاص بالتقرب الى المادة المصورة او الابتعاد عن المادة المصورة دون تصوير لقطة متواصلة جديدة [لقطة بدون قطـع] . ومن خلال اللقطـة المحمـولة على عربة نستطيع التوجة الى امـام وجنب أوخلف الشخص المصـور أو الشيء المصـور المتحـرك ، وبهـذا يفسـح المجـال للمتفرج بأن يمعن النظر بكل هدوء في المادة المصورة . لقد استخدمت اللقطة المحمولة على عربـة في الشـريـط السينمائي الفرنسي «فانفان الفارس » (Fanfan der Husar) حيث ترافق الة التصوير عربة الحنطور المطاردة لمسافة طويلة ومن خلال ذلـك تعـرض لنـا فنـون قيـادة الحـوذي للعربه . وفضـلا عن ذلك هنـاك امكـان المـرور بالأشيـاء غير المتحركة أو المـرور بحشـد من النـاس بمساعدة الة التصوير المثبتة في العربة التي تحملهـا وهـذا ممـا يعمل على بث روح الحركة الى المشهد وتـوليـد الانطباع عند المشاهد . انه نفسه يمر مشيا على الاقدام او بالعربة باتجاه هذه الأشياء أو باتجاه هذا الحشد من الناس .
ان لقطات الاستدارة واللقطات المحمولة على عربة يمكن ربطها معـاً ، اذ بذلـك من خلال هذه التـركيبـة تتفتح امام مؤلف الفيلم امكـانـات عديـدة لاتستطيـع نكـران فن المنظـر المتحـرك (Kunst des bewegten Bildes) حينما يتعرض الحدث للتصلب بصرياً .
نموذج للقطة الاستدارة واللقطة المحمولة على عربة من فيلم «في الشوارع ليلا »
المشهد
73
بينما يتفحص الشاب هيفله
حافظة التقارير
يقول هاينرش ببطء
لماذا كنتم تقتفون أثره؟

هيفلة يقول ؛

بسبب تهريب العملة ربما كان يزمع عبور الحدود الفرنسية بين فسنبورك ولاوترباخ، تلقينا النبأ قبل عشرين دقيقة .

استدارة الة التصوير
الى الجانب قليلا ورجعت
الى الوراء
سائق دراجة نارية
يتقدم يدفعه في ذلك
الفضول ثم يتحدث
بلهجة كولونيا العامية

هيفله لا يرد عليه

والان يتوجه سائق الدراجة النارية بكلامه الى هاينرش

الة التصوير تقترب
وتركز اللقطة على رأس
المتحدثين فقط

سائق الدراجة النارية :

ما الخطب، ايها البشر
كل هذه المجازفة بسبب المال القذر

هاينرش يتحول عنه ويخطو بتردد .

قامت الة التصوير هنا باستقدام شخص ثالث الى المشهد، سائق الدراجة النارية بواسطة لقطة الاستدارة الجانبية الخفيفة ومن خلال الرجوع الى الوراء في الوقت نفسه وسعت مقطع المشهد ومن ثم انتقلت لتصوير اللقطة القريبة عن طريق التوجه الى الامام حيث اختفى «هيفله» من مجال رؤية الة التصوير . ان مثل هذه التركيبة للقطات أوما شابهها ينبغي الا تستخدم من اجل هدف ذاتي ، بعبارة اخرى، ان تكون بمثابة العاب فنية . ان كل لقطة استدارة أو لقطة محمولة على عربة عليها ان تؤدي مهمة يفرضها الحدث اوتنفيذ مايتطلبه المشهد، وذات الشيء ينطبق على اللقطة المحمولة على رافعة .

اللقطة المحمولة على رافعة

هي لقطة محمولة على عربة ذات [ابعاد ثلاثة] مثلما يقال عنها، تسمح لالة التصوير بحركة واسعة في مكان الاحداث، وبذلك فقد اصبحت لقطة ضرورية لايمكن الاستغناء عنها خاصة في المشاهد التي فيها حشد جماهيري اومشاهد البالية التي تتطلب رؤية مكانية، الآ إن كل نوع من انواع المشاهد لايتحمل اللقطة المحمولة على رافعة وبدرجة خاصة، انواع مشاهد الفيلم الواقعي . ويتعين على المؤلف دائماً ان يتصور بأن العدسة الشيئية لآلة التصوير تتطابق مع العين المجردة لمشاهد الفيلم وان هذا المشاهد لايستطيع الحوم في الهواء كما يفعل الطائر . ومن الناحية النظرية، ليس لامكانات حركة الة التصوير حدود، لأن الة التصوير كما ذكرنا ايضا يمكن تثبيتها على جميع المركبات السيارة والتجهيزات الاخرى ومن جملة هذه التجهيزات الخاصة اضافة الى عربة السكه المثبت فيها الة التصوير هناك المصعد الخاص بالة التصوير او الاذرع الرافعة المحمولة على مركبة سيارة .

[التقطيع والتلاشي]«Schnitt und Blenden»

ان التتابع المباشر للمشاهد المنفردة في الفيلم يسمى التقطيع، وجاءت هذه التسمية من قص ولصق الشريط السينمائي في حجرة القص وذلك في المواضع التي يحددها المخرج والمونتير . ان المقصود بالتقطيع هو الربط الاعتيادي لوحدتين من وحدات المشاهد، فهناك التقطيع الحاد «hart» والتقطيع الناعم «weich» فالتقطيع الحاد هو التقطيع الذي يحدث فيه قطع سريع لحركة او ايماءه أو ضجة.

في الغالب لاتسمح احداث الفيلم وضع مشهد خلف مشهد اخر فحتى هذه الاحداث بحاجة الى استراحة معينة بين مقطعين من مقطع الاحداث مثلا . وفضلا عن ذلك، من الضروري توضيح تجاوز الفترات الزمنية الكبيرة والمسافات المكانية الكبيرة وهذا يحدث بمساعدة تقنية التلاشي «Blende technik» بعبارة اخرى، من خلال ظهور الصورة التدريجي «Aufblenden» واختفاء الصورة التدريجي «Abblenden» ومزج الصور التدريجي «Uberblenden» وتداخل الصور التدريجي «Durchblenden» ان تقنية التلاشي هي بمثابة وضع علامات الوقف في الفيلم «Interpunktion» وتستخدم هذه التقنية لفصل وتقسيم اوربط ودمج الاجزاء المنفردة للحدث او المشاهد.

ونعني بالأختفاء التدريجي للصورة هوان الصورة على الشاشة تصبح خافتة، باهته بشكل تدرجي؛أما في الظهور التدريجي للصورة فالحالة تكون معكوسة وبين اختفاء الصورة وظهورها هناك فترة مظلمة بمقتضى الحاجة قد تطول أو تقصر وهذه الفترة تخدم المشاهد في تخفيف حدة التوتر.

وحينما يضاف التلاشي بشكل غير طبيعي الى حدث الفيلم فان ذلك يعيق انسيابية الحدث وعلى مؤلف الفيلم التعامل بتقنية التلاشي بصورة عقلانية ولايجوز مطلقا استعمال ظهور الصورة التدريجي وتلاشيها التدريجي في الفيلم اكثر من عشر مرات . وليس من الضروري اللجوء الى اظهار الصورة بعد كل عملية تلاشي فالصورة التالية يمكن ان تظهر «بالكامل» فورا . ويستخدم احيانا الاظهار التدريجي للصورة في بداية حدث الفيلم والاختفاء التدريجي للصورة في خاتمة الفيلم . أما تداخل الصور أو دمجها فيستخدم في الغالب عندما يراد ربط مشهدين أو عند توضيح علاقة داخلية ما في مشهدين وفي مزج الصور تندمج أو تضيع صورة المشهد السابق في صورة المشهد التالي الذي يظهر باضاءة كاملة ، وهذه الصيغة هي الاكثر شيوعا في التلاشي لانها تسهل تجاوز الزمان والمكان دون الحاجة الى تأثير الستارة . وان الغرض والغاية الاساس من دمج الصور لايكمن في تقسيم أو فصل الحدث وانما في تبسيط وتكثيف الحدث وفي اغلب الأحيان يستخدم دمج الصور عند اضافة صور تعبر عن الأحلام والذكريات والرؤى الخ ، إلا أن استعمال هذه الوسيلة يبقى مسألة خاصة تتعلق بمشاعر وأحاسيس مؤلف الفيلم . وعلاوة على ذلك ، هناك حالات اخرى من التلاشي ، على سبيل المثال ، مسح الصورة «Wischblende» اذ تمسح الصورة من الشاشة وتستبدل بصورة جديدة ، وهناك ايضاً التلاشي الدوار والقرصي والشبكي الخ

انتقالات في الصورة والصوت

يتم خلق «انتقالات انسيابية» من صورة لاخرى أو من مشهد لاخر من خلال دمج الصورة وتداخلها واستعمال انواع التلاشي المختلفة الخاصة ، وليس من الضروري ان تكون انتقالات الصورة هذه مستندة الى علاقة ظاهرية «مرئية » بل ويمكن ان يكون قوامها ايضاً علاقة فكرية أو علاقة تنسجم مع المشاعر والأحاسيس اضافة الى انها لاتحتاج الى طبيعة بصرية بحتة فبامكانها ان تكون ذات طبيعة سمعية او ان تتمتع بعلاقة متبادلة مع الصورة والحوار أو مع الصورة والضجيج . ان هذه الانتقالات ترمي الى هدف واحد : تجاوز الزمان والمكان وبذلك يحصل تكثيف في الحدث .

ويعمل تتابع الصور او المشاهد للانتقال من فصل الربيع الى الخريف على نوضيح الاحداث امام ناظري الانسان ، فمثلاً ، يظهر مشهد شجرة التفاح المتوجة بالأزهار الجميلة والمشهد التالي اما يكون الشجرة نفسها أو لشجرة اخرى مليئة بالاثمار.
او أن تتابع المشاهد كما في المثال التالي يعمد الى ربط افكار الحدثيين في آن معاً : شخص يعلق قبعة على المشجب والمشهد التالي ، شخص آخر يأخذ قبعة اخرى من مشجب ملابس آخر وبذا يتم تبدل انسيابي لمسرح الحدث من خلال الربط الحاصل في الفكرة ، أو كما نرى في مثال آخر : السيدة ميلر تسأل زوجها عند مائدة الافطار : «متى تأتي العمة اليزابيت ؟» في المشهد التالي يجيب السيد ماير الجالس بالقرب من طاولة البيرة في بيت جاره مساء : «بعونه تعالى لاتأتي مطلقا» ان ما ينطوي عليه هذا الجواب ليس هو روح الدعابة بل يحمل في جنباته نوعا من التلاشي الماثل في تداخل الصور بواسطة الكلمات .

ان اغلب تداخل الصور يحدث في الصوت والصورة او في الصورة والصوت ، قال الزوج لزوجته : غداً سأسافر عند الساعة الثامنة بالقطار السريع وفي المشهد التالي نرى كيف انه يستقل القطار أو كيف يبدل أحد القطارات سكته ، المشهد الذي يليه ، بائع الجرائد ينادي بصوت عالٍ على العناوين الرئيسية الموجودة في الطبعة الأضافية للجريدة : «حادث قطار مذهل بالقرب من فينا 36 قتيل !» هناك علاقة مباشرة بين المشاهد رغم ان الساعات أو الأيام يمكن ان تقع في وسطها .

حوار الفيلم

يختلف حوار الفيلم عن حوار المسرح وذلك ليس بحكم كون الحوار تابعا للصورة بل لأنه يتطلب لغة اعتيادية غير اللغة الشعرية التي يتطلبها الحوار المسرحي . ان ما يميز حدث الفيلم بشكل خاص أو ما يجب ان يميزه هو قربه الى الواقع بدرجة كبيرة وحاجته الى اللغة العامية الاعتيادية باستثناء بعض الأفلام التاريخية في السينما مثل فيلم« الرداء» أو فيلم «يوحنا من أورليان».يجب ان يؤثر الحديث في الفيلم في المشاهد بشكل مباشر وان كل صوت في غير محله او كلمة غير حقيقية تؤدي الى حدوث خلل في الفيلم . ولذا يترتب على مؤلف الفيلم ان يكتب الأحداث الواقعية كما يشاهدها في تعامله مع الناس في المناسبات المختلفة ، لاحتفالات الشعبية والتعامل مع الجيران الخ . ان الحوار المسرحي لكرستوفر فراي أو جورج كايسر ، على سبيل المثال مفعم بالمضامين الروحية التي تعمل بدورها على تغطية النواقص الموجودة في المسرحية ، أما في الفيلم فأن امكان التغطية هذه ليس متوفراً لان حوار الفيلم يتطلب انساناً من لحم ودم وحواراً حقيقياً طبيعياً . **ان كلمة خطأ واحدة يمكن ان تهدم اكثر مما تستطيع افضل الة تصوير تلافي الخطأ ويكون جميع انواع الهزل غير الطوعي في الفيلم وكل ضحكه في غير مكانها على حساب الحوار الساذج .**

سوناتا الخريف

انغمار بيرغمان

ترجمة: ابتسام عبد الله



مقدمة

فيكتور: اقف احياناً لاتطلع نحو زوجتي دون ان تنتبه لوجودي انها مولعة بالجلوس هناك، عند نافذة الزاوية . . . اعتقد انها في هذه اللحظة، تكتب رسالة لوالدتها. عندما دخلت هذه الغرفة للمرة الاولى قالت «اوه، ما اجمله من مكان. . اشعر كأنني في منزلي.» كان قد مضى على تعارفنا، آنذاك، بضعة ايام فقط. فقد انعقد مؤتمر الاساقفة في تروند هايم، وكانت قد حضرته بصفة مندوبة لاحدى الصحف الكنسية . التقينا في فترة الغداء حدثتها عن البيت المخصص للكاهن الذي يبعد قليلاً عن المكان. كانت في تلك اللحظة مسرورة جداً الى الحد الذي اقترحت فيه الذهاب الى ذلك البيت في صباح يوم من الايام بعد انتهاء المؤتمر. وفي الطريق عرضت عليها الزواج. . لم تجب في الحال. ولكنها عندما دخلت هذه الغرفة، استدارت نحوي قائلة: اوه، ما اجمل المكان. . اشعر كأنني في منزلي.» ومنذ ذلك الحين، عشنا حياة هادئة سعيدة، هنا في الأبرشية. كانت ايفا،

Sonata [sɔnä'tə] (It.) السوناتة: لحن موسيقي لآلة مفردة (كالبيان) أو لآلتين (كالبيانو والكمان).

بطبيعة الحال، قد اخبرتني عن حياتها السابقة. بعد تخرجها من الثانوية، دخلت احدى الكليات، خطبت لطبيب، عاشت معه بضع سنوات ألفت كتابين صغيرين، اصيبت بالالتهاب الرئوي، فسخت الخطبة وانتقلت من اوسلو الى مدينة صغيرة في جنوب النرويج حيث بدأت عملها كصحفية (يقلب صفحات كتاب صغير). هذا هو كتابها الاول. احبه كثيراً. هذا ما كتبته: (على المرء ان يتعلم كيف يعيش. انني اتدرب على ذلك يومياً. . المشكلة الكبرى، انني لا اعرف من انا سأتلمس طريقي على غير هدى ان احبني انسان ما، كما انا، عند ذاك ستكون لدي الجرأة الكافية لانظر لنفسي (يتوقف عن القراءة). اود ان اقول لها مرة واحدة فقط، انها تُحب من الاعماق، ولكنني لااستطيع ان اقول لها تلك العبارة بطريقة تجعلها تصدقني، لن استطيع العثور على الكلمات المناسبة.

ايفا: كتبت رسالة لوالدتي. هل تحب ان أقراها لك. . ام تراني اقاطعك؟

فيكتور: لا، لا، تعالي واجلسي. دعينا نستمتع بالوقت قليلاً. الخريف يبدو جلياً اليوم، سأغلق المذياع في الحال. انه. كونسرتو ـ الظهيرة.

ايفا: لابأس ان احببت الاستماع اليه حتى النهاية. سأعود اليك فيما بعد.

فيكتور: لا. . من الافضل ان تقرأي الرسالة لي.

ايفا: (تقرأ) كنت في المدينة يوم أمس. . ذهبت الى آغنس، التي كانت تقوم بزيارة قصيرة لوالديها مع زوجها واولادها. لقد اخبرتني بوفاة ليوناردو. اني العزيزة الصغيرة. . اعرف مدى فظاعة هذه الضربة بالنسبة لك. اخبرتني آغنس ايضا بانك كنت في اسكونا، في اجازة قصيرة ما بين جولتي كونسرت. اتصلت بـ پول تلفونياً. . واخذت العنوان منه (وقفة قصيرة) أتساءل الآن ان كان بودك المجيء الينا، الى هنا في بيندال لقضاء بضعة ايام او بضعة اسابيع، كما يحلو لك، وكما تشائين. لاتخافي من الرحلة. . ولاتقولي لا، منذ الآن. يجب أن اخبرك ان بين الكاهن واسع، وستكون لك غرفتك الخاصة، منفصلة تماماً، مع كل مستلزمات الراحة. لقد حل الخريف هنا. مرت علينا ليلتان جليديتان اشجار البتولا بدأت تصفر وتحمر. . اننا نجمع آخر ثمار الفريز من المستنقع مع ذلك، لاعواصف حتى الآن. . وايام كثيرة، لدينا بيانو كبير وجيد، وبامكانك التدرب عليه قدرما تشائين اليس من الافضل بالنسبة لك عدم اضطرارك الى المكوث في فندق ما بضعة اسابيع. امي، ايتها العزيزة، ارجو قدومك الى هنا. . قولي ذلك. . سنهتم بك كثيراً وسنفسدك تدليلاً بكل وسيلة متاحة لنا. . وبكل بساطة أقول، قد مضت دهور على لقائنا الاخير. . سبعة اعوام في تشرين الاول القادم. لك حب كبير من فيكتور وابنتك ايفا.»

ـ 2 ـ

(تصل شارلوت في وقت مبكر، غير متوقع، انها الساعة الحادية عشرة قبل الظهر. تصل بسيارتها امام منزل الكاهن الاصفر اللون. ايفا في منتصف السلم، تنظر عبر النافذة، لايشاهدها احد. تراقب والدتها وهي تهبط ببطء من السيارة وتقف لحظة، مرتبكة عند صندوق السيارة.)

ايفا: (امام المنزل) امي، حبيبتي، اهلاً. . اوه. . انني سعيدة جداً بمقدمك. . اكاد لا اصدق انه أمر حقيقي. ستمكثين فترة طويلة. . أليس كذلك؟ يا الهي، ما اثقل حقائبك! هل جلبت كل مقطوعاتك الموسيقية؟ ما اروع ذلك! بامكانك الآن اعطائي بعض الدروس. ستفعلين ذلك. . ها! اوه! انت حقاً تبدين متعبة! ولكن لاعجب، بعد كل هذه الرحلة الطويلة بالسيارة. فيكتور غير موجود في المنزل الآن. . لم نكن لنتوقع قدومك في ساعة مبكرة كهذه.

ـ 3 ـ

شارلوت: جلست مع ليوناردو في اليوم الاخير. . نهاراً وليلاً. . كان متألماً جداً، بالرغم من انه كان يتلقى جرعة من المخدر بين ساعة واخرى. . كان يبكي بين حين آخر. . لكنه لم يكن خائفاً من الموت كان يبكي من الألم. اليوم زحف ببطء. . مقابل المستشفى، كانت هناك بناية في طور الانشاء. . كانوا يحفرون ويدقون محدثين جلبة

وقعقعة . كانت الشمس متقدة . . ولم تكن هناك ستائر معدنية او ظلل على النافذة . كان المسكين ليوناردو مرتبكاً لانبعاث رائحة كريهة منه . . حاولنا العثور على غرفة اخرى ، ولكن الاجنحة الاخرى كانت مغلقة لاجراء بعض التصليحات فيها . كان صوت القعقعة المنبعث من تلك البناية يتوقف مساء وعندما كانت الشمس تغيب ، كان بأمكاني ، فتح النافذة . كان الحر مثل جدار سميك في الخارج لم تكن هناك نسمة هواء . جاء البروفسور . . انه صديق قديم لليوناردو . جلس على الكرسي واخبر ليوناردو ان الامر لم يطول وسينتهي بسرعة ، خاصة وانه قد بدأ يتلقى جرعات من المخدر كل نصف ساعة كي يموت دون ألم . ربت على هذه قائلاً بانه سيذهب الى كونسرت لبرامز في تلك الامسية . وسيأتي لرؤيته بعد ذلك . سأل ليوناردو عن المقطوعات التي ستعزف . ولما سمع انها الكونسرت الثنائي لشنايدرهان وستاركر طلب من البروفسور ان يقول لجانوس انه يريد اعطاءه الفيولونسيل العائد له ، الذي كان يفكر فيه منذ مدة طويلة ، ثم ترك البروفسور الغرفة . . وجاءت الممرضة المسؤولة عن الجناح . . واعطت ليوناردو جرعة اخرى . . واقترحت علي تناول شيء من الطعام . . لكنني لم اكن جائعة . . كنت اتقزز من تلك الرائحة الكريهة . نام ليوناردو بضع دقائق فقط ، ثم استيقظ وطلب مني الخروج من الغرفة ، ودق الجرس في طلب ممرضة الليل . . جاءت في الحال مع جرعة من المخدر . . خرجت من الغرفة بعد دقيقة او دقيقتين ، اتجهت نحوي في الممر وقالت ان ليوناردو قد مات . مكثت معه طوال الليل (وقفة قصيرة) بقيت افكر في ليوناردو . . كان صديقي لثمانية عشر عاماً . عشنا معاً ثلاثة عشر عاماً . . لم نتبادل كلمة غاضبة خلال تلك الفترة قط . كان منذ عامين ، يعرف انه سيموت ، وان لا امل له في الحياة . . كنت اذهب لزيارته في منزله في ضواحي نابولي ، كلما تمكنت من ذلك . كان رقيقاً ، حليماً ، كثير التفكير وسعيداً بنجاحي . تحدثنا وتمازحنا وعزفنا قليلاً . . نادراً ما كان يتحدث عن مرضه . . ولم أساله عن ذلك فربما أثاره ذلك . يوماً ، نظر الي نظرة طويلة ، ثم ضحك وقال : في مثل هذا الوقت من العام المقبل ، اكون قد رحلت ، ولكنني سأكون معك ، دائماً ، وكالمعتاد ، وسأفكر بك دائماً . كان رائعاً منه ان يقول ذلك . . ولكنه في ذلك ، كان اقرب الى الاسلوب المسرحي (وقفة قصيرة) . لااستطيع ان اقول انني ساستمر في حزن عليه . موت ليوناردو كان أمراً متظراً ومرغوباً فيه . . اوه . . ، قد ترك بطبيعة الحال فراغاً كبيراً . . ولكن لافائدة الآن من الحزن (تضحك) هل تعتقدين انني قد تغيرت في هذه الاعوام السبعة التي لم نلتق فيها؟ حسنا ، انني ، طبعاً ، اصبغ شعري ، لم يحب ان يراني بشعر رمادي - عدا ذلك ، اعتقد انني ابدو الآن كما كنت ابدو دائماً . . اليس كذلك! اشتريت هذه الملابس من زيوريخ . . اردت شيئاً مناسباً للرحلة الطويلة بالسيارة . . شاهدته في باهنهوستراس . دخلت الى المحل وجربته . . كان ملائماً لي تماماً ، وكان ايضاً رخيصاً الى درجة مذهلة . . الا تعتقدين انه جميل .

ايفا : نعم ، يا امي العزيزة . . انه رائع جداً .

شارلوت : حسناً . . يجب ترتيب ملابسي . . ساعديني في ذلك اعطيني هذه الحقيبة . . انها هناك يا عزيزتي . . ثقيلة بشكل مزعج . . وظهري يسبب لي آلاماً فظيعة بعد تلك الرحلة . . هل تعتقدين انه بامكاننا العثور على لوح خشبي لوضعه تحت الحشية ، يجب ان اهيء لي فراشاً قوياً . . انت تعلمين ذلك . . انني اضع لوحاً خشبياً تحت الحشية .

ايفا : قد وضعت اللوح الخشبي تحت الحشية . . وضعناه هناك امس .

شارلوت : رائع ، ايفا ، عزيزتي ، ما الامر ، أتبكين الآن دعيني أر ، اين الخطأ . . يا حملي المدلل ، انت مرتبكة ، هل قلت شيئاً سخيفاً؟ تعرفين طريقتي في الثرثرة .

ايفا : انني ابكي من فرط السعادة . . انني سعيدة برؤيتك .

شارلوت : تعالي لاعانقك . . تماماً ، كما كنت تفعلين عندما كنت صغيرة . . لم افعل شيئاً غير التحدث عن نفسي . عليك الآن التحدث عن نفسك . . دعيني اتطلع اليك . . عزيزتي ايفا ، لقد اصبحت نحيفة في هذه الاعوام الاخيرة . . ارى ذلك الآن . . لاتبدو السعادة عليك . . يجب ان تخبريني عما يؤلمك . . تعالي ، لنجلس هنا . .

سأدخن، هل تمانعين! كيف هي الامور، عزيزتي ايفا.
ايفا: اوه انها رائعة . . لن تكون افضل مما هي عليه الآن.
شارلوت: الم تعيشي حياة منعزلة تماماً.
ايفا: لدينا عمل دائم في الابرشية، لكلينا، انا وفيكتور.
شارلوت: نعم . . بطبيعة الحال.
ايفا: اعزف، غالباً في الكنيسة. خصصت لي، في الشهر الماضي، امسية بأكملها. عزفت، وتحدثت عن كل مقطوعة. حققت نجاحاً كبيراً.
شارلوت: يجب ان لاتنسي ان تعزفي لي، ان احببت ذلك
ايفا: يعجبني ذلك.
شارلوت: احييت خمس حفلات موسيقية مدرسية في لوس انجلس، في القاعة الموسيقية هناك . . ثلاثة آلاف طفل في كل مرة. عزفت وتحدثت اليهم. ليس لديك اية فكرة عن النجاح الذي حققته . . لكنني تعبت كثيرا . .
ايفا: امي: هناك شيء اود ان اخبرك به.
شارلوت: نعم!
ايفا: هيلين . . هنا (وقفة قصيرة)
شارلوت: (غاضبة) كان عليك ان تكتبي لي عن وجودها هنا، لا احب هذا الاسلوب في التعامل مع الامور.
ايفا: لو كنتُ قد اخبرتك بوجودها هنا، لما كنت تأتين.
شارلوت: انا واثقة من انني كنت سأحضر . . تماماً كما قلت.
ايفا: وانا واثقة من عدم حضورك في تلك الحالة.
شارلوت: الا يكفي موت ليوناردو؟ أكان عليك سحب المسكينة لينا، أيضاً؟
ايفا: لينا تعيش هنا منذ سنتين. كتبت لك، اننا، انا وفيكتور، قد قررنا مفاتحتها ان كانت ترغب في العيش هنا، معنا. كتبت لك حول ذلك.
شارلوت: لم اتسلم تلك الرسالة قط.
ايفا: اوه، بل انك لم تزعجي نفسك بقراءتها.
شارلوت: (هادئة فجأة) الا تعتقدين انك غير منصفة.
ايفا: نعم!
شارلوت: لست مستعدة الآن لرؤيتها. على كل حال، ليس اليوم.
ايفا: امي العزيزة! لينا انسانة مدهشة . . كل مافي الامر انها تجد صعوبة كبيرة في الحديث . . لكنني قد تعلمت ان افهم ماذا تقول . . استطيع ان اكون معك واترجم لك حديثها . . انها مشتاقة لرؤيتك كثيراً.
شارلوت: اوه، يا عزيزتي، كان الامر جيداً بالنسبة لها، في تلك المصحة.
ايفا: لكنني اشتقت اليها.
شارلوت: هل انت متأكدة من ان حالتها هنا أفضل.
ايفا: نعم، اصبح عندي من اعتني به.
شارلوت: هل ساءت حالتها! اعني . . هل انها! . . أعني أسوأ من قبل . .
ايفا: اوه، نعم، انها أسوأ . . انه جزء من الألم.
شارلوت: تعالي معي اذن . . سنذهب معاً لرؤيتها.
ايفا: أواثقة انت من رغبتك في ذلك!
شارلوت: (تبتسم) اعتقد، انه أمر فظيع، لكن لاخيار لدى.

ايفا: اماه.

شارلوت: انا لم اعرف قط التعامل مع اناس لايدركون تماماً معنى اهدافهم.

ايفا: هل تعنينني بذلك!

شارلوت: ان كان ذلك ينطبق عليك.. دعينا نذهب.

شارلوت: حبيبتي، لينا، ساعانقك واقبلك.. سآخذ ذراعيك هكذا، واضعهما حول كتفي.. لقد فكرت بك كثيراً.. يومياً..

(هيلينا تقول شيئاً)

ايفا: تقول هيلينا ان حنجرتها يابسة ومتورمة.. ولا تريد ان تلتقطي المرض منها.

شارلوت: (تقبلها ثانية) اوه.. لم اخش الجراثيم يوماً.. قد مضى عشرون عاماً على آخر مرة اصبت فيها بالانفلونزا. ما اجمل غرفتك.. ما اروعه من منظر.. انه المنظر نفسه الذي اشاهده من غرفتي.

(هيلينا تقول شيئاً).

ايفا: تطلب مني ايضاً ان اخلع نظارتها كي ترينها بشكل افضل.

شارلوت: استطيع رؤيتها جيدا.

(هيلينا تقول شيئاً)

ايفا: تطلب منك ان تأخذي وجهها بين يديك وان تنظري اليها.

شارلوت: هكذا!

هيلينا: نعم

شارلوت: اني سعيدة جداً لان ايفا تهتم بك.. لم تكن لدي اية فكرة.. كنت اعتقد انك ما تزالين في ذلك المكان.. كنت قد فكرت بالمجيء الى هناك لرؤيتك قبل مغادرتي الى هنا.. ولكن الامر، هكذا، افضل بكثير. اليس كذلك؟

هيلينا: نعم

شارلوت: بامكاننا الآن ان نكون معاً.. يومياً

هيلينا: (سعيدة) نعم

شارلوت: هل تتألمين!

هيلينا: لا

شارلوت: ما اجمل تسريحتك.

(هيلينا تقول شيئاً)

ايفا: انه احتفاء بحضورك، يا امي.

شارلوت: اقرأ، في هذه الايام، كتاباً رائعاً عن الثورة الفرنسية. تصوري ان أقرأه لك بصوت عال! بأمكاننا الجلوس في الشرفة معاً لاقوم بالقراءة لك.. أتحبين ذلك؟

هيلينا: نعم

شارلوت: ونستطيع الذهاب في نزهة بالسيارة.. لم اتجول في هذه الاماكن من قبل.

هيلينا: نعم

شارلوت: لقد فكرت بك كثيراً

(هيلينا تقول شيئاً وتضحك)

شارلوت: ماذا قالت!

ايفا: تقول لينا انك لابد ان تكوني متعبة.. وانك غير قادرة على القيام باي مجهود آخر.. نعتقد انك قد فعلت



الكثير.

شارلوت: الا تمتلك لينا ساعة ؟

ايفا: اوه نعم. . لديها ساعة منضدية قرب سريرها.

شارلوت: هنا، لينا، ساعطيك ساعتي. . لقد اعطيت لي من قبل معجب كان يعتقد بانني اتأخر عن الدوام. . هل ستتناول لينا العشاء معنا ؟

ايفا: لا، انني، اعتيادياً، اقدم لها الوجبة الرئيسة في منتصف النهار. . على اية حال، انها، الآن، تسير وفق نظام غذائي معين. . كانت تأكل اكثر مما هو مطلوب في المستشفى (هيلينا تقول شيئاً)

ايفا: تقول لينا

شارلوت: انتظري! اعرف ماذا ارادت لينا ان تقول: هناك فراشة على زجاج النافذة. . اليس كذلك ؟

- 5 -

شارلوت: (وحدها) لماذا أحس وكأن درجة حرارتي قد ارتفعت لماذا اريد ان ابكي. . هذا عناء! يجب ان أخجل من ذلك. . الفكرة دائماً ثم الشعور بالذنب. . دائماً، دائماً، الشعور بالذنب! كم كنت في عجلة للوصول الى هنا. . ماذا كنت اتخيل؟ ما الذي ارغب فيه بكل هذا اليأس، بالرغم من عدم جرأتي على الاعتراف بذلك بيني وبين نفسي. سآخذ حماماً ثم انام قليلاً. . اوه. . على كل حال. . سأستلقي على الفراش واغمض عيني. . ثم ارتدي شيئاً جميلاً للعشاء، كي تعترف ايفا من ان والدتها العجوز ما تزال في حالة جيدة. اللعنة! جلست هناك. تتطلع الى بعينيها الكبيرتين. . امسكت وجهها بين لي انني لم اقدر على رفعها وحملها الى سريري وتهدئتها كما كنت افعل عندما كانت في الثالثة من عمرها. ذلك الجسد الناعم الممزق، تلك هي ليناتي. لاتبكي الآن! من اجل المسيح! انها الرابعة والربع الآن. . سآخذ (الحمام). . وسيهدىء ذلك من افكاري بعض الشيء. . سأختصر زيارتي. . ولكن اربعة ايام ستكون كافية جداً. . استطيع تدبير ذلك. . ثم سأذهب الى افريقيا، كما قد خططت لذلك من قبل. انه امر مؤلم. . مؤلم. . لأرى الآن. . أهو مؤلم بالطريقة نفسها. . كما في سوناتا بارتوك. .

الحركة الثانية (تدندن مع نفسها) . . . نعم انه مؤلم . . ولكن دون دموع . . لانه لم يتبق لي دموع . . او لعدم وجودها بتاتاً . . تلك هي المسألة . . ان كان صحيحاً، فان زيارتي لبيت الكاهن قد يكون لها بعض الفائدة رغم، كل شيء. سأرتدي الآن فستاني الاحمر لا لشيء الآ لكي اغيظ ايفا . . اعتقد انها تفكر من انني سارتدي فستاناً اكثر ملاءمة لي . . هكذا، بسرعة، بعد وفاة ليوناردو. لاشيء يعيب قوامي، على كل حال، انه جسد رقيق وجيد . . عندما سأصل افريقيا . . . . أو لنفرض انني سأذهب الى كريت لرؤية هارولد (تضحك) لا بل هو خنزير . . ماستر هارولد، انه طباخ جيد ويعرف كيف يعيش . . سأتصل به تلفونياً هذا المساء . . نعم، ذلك ماسأفعله . سأرتاح عند ذاك بالتأكيد بعد اربع ساعات من النفاق . (فجأة) لماذا اكون قاسية هكذا؟ غاضبة انا طوال الوقت . . كانت ايفا لطيفة معي وقد اظهرت فرحتها لوجودي هنا . هناك شيء آخر . فيكتور شخص ممتاز . من حسن حظ ايفا، الطفلة الباكية، ان يكون زوج مهذب مثله . . اراهن انك تدرين بان (الحمام) عاطل لا أبداً . . انه يعمل .

- 6 -

ايفا: هذه الأم المتناهية الروعة، لا استطيع ان افهمها كان يجب عليك رؤيتها عندما اخبرتها بان لينا تعيش هنا معنا . . كان عليك ان تشاهد ابتسامتها . . تصوّر، تصوّر فقط، انها نجحت في رسم ابتسامة على شفتيها بالرغم من دهشتها وفزعها . وبعد ذلك، عندما وقفنا خارج غرفة لينا: تصورتها ممثلة قبل ظهورها على خشبة المسرح، خائفة جداً ولكنها كاملة السيطرة على نفسها . اداؤها كان ممتازاً، هل تعتقد ان والدتي بلا قلب على الاطلاق! لماذا اذن جاءت الينا؟ ماذا كانت تتوقع من لقاء يتم بعد سبعة اعوام من الفراق؟ ماذا كانت تتوقع؟ وماذا كنت اتوقع انا؟ الا يتوقف المرء من الامل؟

فيكتور: لا اعتقد ذلك .

ايفا: الا تتوقف الواحدة من ان تكون أما او ابنة . . . .

فيكتور: البعض يفعل ذلك . . اعتقد ذلك . .

ايفا: انه مثل شبح ثقيل يسقط على رأسك عندما تفتح الباب المؤدي الى غرفة الاطفال . . خاصة وقد مضى زمن طويل نسيت فيه انه الباب الذي يؤدي الى غرفة الاطفال . . هل تعتقد انني قد بلغت سن الرشد .

فيكتور: لا اعرف ماذا يقصدون بسن الرشد .

ايفا: ولا انا ايضاً .

فيكتور: معنى سن الرشد هو ان يكون المرء قابلاً للتلاؤم مع احلامه وآماله . . انت لا تمتلكين الرغبة .

ايفا: هل تعتقد ذلك؟

فيكتور: ربما قد تتوقفين عن الدهشة .

ايفا: كم تكون معقولاً عندما تكون جالساً هناك مع غليونك القديم . . انت قد نضجت تماماً . . انني واثقة .

فيكتور: لا اعتقد ذلك . . الدهشة تتولاني يومياً . .

ايفا: حول ماذا!

فيكتور: حولك! ماذا! اضافة الى ذلك فان لي احلاما غير منطقية . ولي نوع من التوق والرغبة . . يجب ان تعرفي ذلك . .

ايفا: التوق!

فيكتور: الشوق اليك .

ايفا: هذه كلمات حلوة جداً . . اليست كذلك! اعني كلمات لا معنى لها . لقد نشأت مع الكلمات الحلوة . . كلمة (ألم) مثلاً . . امي لاتكون ابداً غاضبة او مصابة بخيبة امل او غير سعيدة . . انها «متألمة» . ولك ايضاً كلمات كثيرة مثل ذلك . . معك، اعتقد انه نوع من المرض المستوطن . ان تقول بانك تشتاق الي عندما اكون واقفة هنا امامك . .

فيكتور: انت تعرفين تماماً ما أعني.

ايفا: لا، كنت اعرف، فانه لن يخطر ببالك ابداً، ان تقول انك مشتاق لي.

فيكتور: (يضحك) صحيح ذلك.

ايفا: والذي يريد ان يوضح من انني عاقلة مثلك.. ربما اعقل، لا اعني انني اقول الكثير. حسناً. يجب ان اذهب الى المطبخ لألقي نظرة على الروست. امي تعتقد دائماً بانه لا أمل لي في ان اكون طباخة ماهرة. مرة امضت امسية بأكملها في مناقشة كيفية صنع نوع من الصلصة مع مدير فرقة امريكي.. كان الاثنان في غاية السعادة.

فيكتور: اعتقد انك..

ايفا: طباخة ماهرة. شكراً، حبيبي، بالمناسبة، يجب ان اعد القهوة لامي العزيزة. قد تعجبت مراراً في سبب عدم تمتعها بنوم طبيعي.. ان حيويتها ستحطم كل من حولها. ان أرقها معادل طبيعي لحالتها.

(تخرج وتعود ثانية). فقط، انظر الى طريقتها في الاعتناء بملابسها للعشاء. شاهد مدى اهتمامها بنفسها، لالشيء الاّ لتذكرنا من انها ارملة، حزينة، ووحيدة بعد كل شيء.

ايفا: ماذا! اماه! ما اروعه من ثوب.

- 7 -

شارلوت: أتعتقدين انه يلائمني.. اعتقدت، فترة طويلة، انني غير قادرة على ارتداء الاحمر. لكنني، يوماً، هرعت الى صديقي القديم صامويل باركينهيرست، قال لي: «شارلوت، عدت تواً: من معرض لملابس الخريف لديور. رأيت هناك فستاناً أحمر رائعاً. انه يناسبك تماماً. طلبت منه ان يجلب لي الفستان. حسناً، انه يناسبني حقاً..

ايفا: آمل ان يعجبك. اعددت لك شيئاً من الروست. كنت تحبينه دائماً.

شارلوت: رائع. شيء من الطعام البسيط. بعد طعام الفنادق..

فيكتور: حسنا، في صحتك. عزيزتي شارلوت. اننا سعداء ان تكوني معنا. اهلاً من كل قلوبنا. نرجو ان تشعري كأنك في منزلك. ارجو ان تمكثي معنا فترة طويلة.

- 8 -

شارلوت: (بالانكليزية في التلفون) هالو، اهذا انت يا بول. حسناً انت مزعج في الواقع. اننا نتناول العشاء. حسناً. نعم نتناول العشاء. انهم هنا، في هذه البلدة، يتناولونه في الخامسة مساء. تحدث. الا تفعل. هناك صوت مزعج في الخط. اين انت، على كل حال! في نيس؟ ماذا تفعل في نيس احذر الاّ تخسر نقوداً في القمار! ماذا تقول! (تبدو مجدة) حسناً. انني افعل. ولكن عليهم الا يعتقدوا انهم سيتخلصون مني بسهولة كما في المرة الاخيرة. قل لهم بالنيابة عني، ان اجري سيكون الشيء نفسه. منفصلاً عن أجر وساطتك. وعن نفقات السفر. اضافة الى ذلك، عليهم ان يدفعوا تكاليف سفري. والاكثر، عليهم ان يبدأوا والتمرينات يوم السبت وصباح الاحد، ذلك ان أصرّ فارفيسيو على تمرينين. لن اكون انا مستعدة لتمزيق اعصابي، الاتصالات سيئة جداً. وعلّي تمضية النهار بأكمله جالسة في المطارات. انتظر! يجب ان استخدم نظاراتي الطبية.. اللعنة. اين وضعتها؟ ايفا، عزيزتي! انظري ان كنت قد وضعتها على المنضدة بجوار النافذة. شكراً حبيبتي ايفا. لنر الآن. العجوز قد استخدمت الآن نظاراتها. لا، لااستطيع. انه وقت راحتي. انت تعرف ذلك جيداً، لا، لافائدة، انني لا احلم به. لقد كتبت هنا. مرة، مرة، مرة وبدون ارتباطات. ماذا تقول! كم سيدفعون لي؟ حسناً. علي اللعنة. اوه، حسناً، لا مانع لدي، ان كان بامكانهم اقامة حفلتهم اللعينة يوم الاربعاء. وقل لهم بدلاً عني ان يعدوا في المرة القادمة دورة مياة جيدة خلف المنصة، لي كي لا اضطر للتبول في المزهرية. انني لا اهتم بالطراز القديم للقصر. باركك الله. بول. 33 درجة! اهتم بنفسك ولا تعقّد الامور.

تذكر، لم نعد شباباً كما كنا. حبك انت تعرف ذلك. (تضع سماعة التلفون في مكانها). كان ذلك وكيل اعمالي انه لطيف جداً.. انه الصديق الوحيد لي في هذه الايام. لا.. شكراً.. لا أريد براندي. ولكنني افضل قليلاً من الويسكي، في المساء، فيما بعد، دعيني اساعدك في تنظيف المائدة.

فيكتور: قلنا.. اننا سنفسدك.

شارلوت: (تجلس امام البيانو) ياله من جهاز قديم وجميل.

وما اجمل النغمة! والبيانو مهيأ للعزف ايضاً! (تعزف قليلاً).. في الحقيقة انني الآن في مزاج جيد.. لاداعي للقلق.

ايفا: امي.. ماذا تعنين!

شارلوت: (والدموع في عينيها) حسناً، ماذا تتصورين يا ابنتي؟ الا تدركين انني متوترة لرؤيتي لك بعد فراق سبعة اعوام. كنت متخشبة خوفاً. لم تغمض لي عين طوال الليلة الماضية. اوشكت في الصباح الاتصال بك كي اعتذر عن المجيء. دعيني اقل لك ذلك.

ايفا: لماذا يا أمي.

شارلوت: هل تعتقدين انني مصنوعة من صوان؟ هات قطعتين من السكر رجاء. هذه القهوة الخالية من الكافا ين مضجرة ولكن ماذا علي ان افعل عندما لا استطيع النوم؟ ارى انك تعملين على مقدمات شوبان، هلّا عزفت لنا شيئاً.

ايفا: ليس الآن.. اماه!

شارلوت: ايفا! لاتكوني كالاطفال. انك تمنحيني سعادة بالغة عندما تعزفين لي.

فيكتور: عزيزتي ايفا، اول أمس فقط كنت تتمنين لو ان والدتك تستمع يوماً الى عزفك.. هل نسيت؟

ايفا: حسناً.. ان كنتم تصرون.. ولكنني بعيدة جداً من.. اعني، انني اعزف بلاتكنيك. انني قد اهملت عزف هذه المقطوعة.. انها فوق طاقتي.

شارلوت: حبيبتي، لا اعذار اخرى.. تعالي الآن.. اعزفي.. (ايفا تعزف مقدمة شوبان رقم (2).

شارلوت: ايفا، ايتها العزيزة.

ايفا: أهذا كل ما تستطيعين قوله.

شارلوت: لا، لا، انني تأثرت جداً.

ايفا: (تبتهج) هل اعجبك عزفي؟

شارلوت: انني اجبتك..

ايفا: لا اعرف ماذا تعنين!

شارلوت: الا تعزفين شيئاً آخر.. خاصة واننا الاكبر في مزاج جيد.

ايفا: لا ادري ماهو الخطأ الذي ارتكبته.

شارلوت: لم تخطئي في شيء.

ايفا: ولكنك لم تبدي اهتماماً بالطريقة التي عزفت فيها هذه المقدمة المعينة.

شارلوت: يجب على كل عازف ان تكون له طريقته الخاصة في الاداء.

ايفا: نعم، بالضبط، والآن اريد ان اعرف طريقتك في الاداء.

شارلوت: وما الفائدة من ذلك.

ايفا: (غاضبة) لانني اطلب منك.

شارلوت: ها انت غاضبة.

ايفا: انني مرتبكة لانك تعتقدين ان الامر لايستحق ان تبدي لي رأيك حول المقدمة.

شارلوت: حسناً جداً . . ان كنت تصرّين (بهدوء) دعينا نتجاهل الجانب التكنيكي الصرف، الذي لم يكن سيئاً، على كل حال، دعينا لانهتم بذلك، ستتحدث فقط عن التصور الحقيقي.

ايفا: حسناً؟

شارلوت: ايفا، شوبان ليس انفعالياً . . انه عاطفي جداً ولكن عاطفيته ليست صبيانية . . هناك فرق كبير بين الشعور والانفعال . . المقدمة التي قمت بعزفها تتحدث عن الالم المكبوت لا عن احلام اليقظة . يجب ان تكوني هادئة، واضحة وليست عنيفة . الدرجة مرتفعة تماما، ولكن التعبير قوي ومسيطر عليه . . ارفعي الفواصل الموسيقية الاولى الآن (تعزف كي توضح ما تقول) انه يؤذي ولكنني اوضح ذلك . ثم استراحة قصيرة . . تتبخر في الحال تقريباً، الالم نفسه ماثل . . ليس اكثر ولا أقل . . كبت تام طوال الوقت شوبان كان فخوراً بنفسه . . ساخراً . . عاطفياً، غاضباً ورجلاً قويا بكل مافي هذه الكلمة من معنى . . وبكلمات اخرى لم يكن عجوزاً عاطفية بشكل صبياني .

وهذه المقدمة الثانية يجب ان تعزف بحيث تبدو نغمتها قبيحة . . يجب عدم التعليق هنا بل عزفها بشكل يبدو وكأن فيها خطأ ما . يجب ان تفتحي طريقك من خلاله وتخرجي منه منتصرة . . هكذا (تعزف المقدمة كلها) .

ايفا: انني ارى .

شارلوت: (بما يشبه التواضع) لاتزعلي مني، ايفا،

ايفا: ولماذا ازعل، على العكس .

شارلوت: عزفت هذه المقدمات الفظيعة واربعين، من حياتي، وما تزال تتضمن بعض الاسرار . . اشياء لا افهمها . . ولكنني لن استسلم .

ايفا: عندما كنت صغيرة، كنت معجبة بك جداً . . ثم تعبت منك ومن اجهزة البيانو العائدة لك . . الآن، اعتقد انني قد بدأت بالاعجاب بك من جديد . . ولو بطريقة اخرى .

شارلوت: (بسخريه) اذن، هناك بعض الامل .

ايفا: (برزانة) نعم، اعتقد ذلك .

فيكتور: اعتقد ان تحليل شارلوت اكثر اغراء، ولكن تفسير ايفا اكثر اثارة .

شارلوت: (تضحك بسعادة) فيكتور . . تستحق قبلة لملاحظتك تلك .

فيكتور: (مرتبكاً) انا لا اقول الاّ ما أعتقده . .

- 9 -

ايفا: ازور هذا القبر كل يوم سبت . ان كان الجو معتدلاً، مثل هذه الامسية، اجلس هنا قليلاً، على المقعد الخشبي واطلق لافكاري العنان (وقفة قصيرة) . كان ا رك قد غرق قبل عيد ميلاده الرابع بيوم واحد . . عندنا بئر قديم في فناء المنزل . . استطاع بطريقة ما رفع غطاءه، وسقط فيه . . عثرنا عليه، في الحال، تقريباً، لكنه كان ميتاً . كان الامر شديد الوقع على فيكتور . كانت هناك علاقة خاصة حميمة بين ا رك ووالده . حزنت عليه كثيراً . اما في اعماقي، فانني اشعر، وبكل احاسيسي انه ما زال حياً، واننا كنا وما نزال نعيش معاً جنباً الى جنب . ما علي سوى التركيز بضعة دقائق . فسيكون معي . احياناً، وعندما اريد النوم، اكاد اشعر به يتنفس قرب وجهي، ويلمسني بيده، هل تجدون في ذلك شيئاً من الجنون! استطيع ادراك ذلك، ما تفكرون به . . اما بالنسبة لي، فانه أمر طبيعي . . انه يعيش حياة اخرى . . ولكننا، في اية لحظة، يقدر أحدنا على الوصول للآخر . لاحظ يفصل بيننا . لاجدار ولا حاجز . احياناً، طبعاً، اتعجب كيف يبدو الامر - اعني الحقيقة التي يعيشها ويتنفسها ابني، الصغير . وفي الوقت نفسه، اعرف انني لا أستطيع وصفه، عالم للاحاسيس المتحررة . انه أصعب بكثير بالنسبة لفيكتور منه بالنسبة لي . يقول انه لم يعد قادراً على الايمان بالله، لان الله يدع الاطفال يموتون - ان يحترقوا احياء او ان يطلق عليهم الرصاص او ان يموتوا جوعاً او يصيبهم الجنون . احاول ان اشرح له ان لافرق بين الكبار والصغار، مادام

الكبـار ما يزالـون صغـاراً ولكن عليهم ان يعيشـوا متنكـرين كالكبار. بالنسبة لي، الانسان مخلوق ضخم لايمكن تصـوره. الفكـرة غيـر الانطبـاعة الذهنية. في الانسان كل شيء. تماماً كما في الحياة. والانسان صورة من الله، وفي الله كل شيء. قوي، ضخم، بعـد الانسـان تأتي الشيـاطين ويأتي القـديسـون ثم الانبيـاء والفنانون. كلهم يعيشـون جنبـاً الى جنب. شيء يتخلل الآخـر. كنمـاذج كبيـرة تتغير طوال الوقت. هل تعرفون ماذا اعني؟ هناك حقـائق لاحصـر لهـا، ليست الحقيقة التي نراها فقط بحواسنا المتبلدة بل حقائق مضطربة تعلو احداها الاخرى او تحـاصـر داخـلاً او خارجـاً. انـه مجـرد خوف وتمسك بالايمان حد التزمت. لاحدود هناك. لا حدود للمشاعر ولا الافكار انه القلق الذي يرسم الحدود. الا تعتقدون ذلك! ـ 10 ـ

شارلوت: اني ارتعب عندما اسمعها تبدي ما في سريرتها انه شيء عصابي انها على اتصال بولدك الصغير. انها قد حلت سر الكون، هناك اجوبة لكل الاسئلة.

فيكتور: (يبتسم) نعم، نعم.

شارلوت: ليس باستطاعتك تركها تدور هكذا.

فيكتور: ماذا تعنين!

شارلـوت: في الحقيقـة، اعتقـد، انهـا حزينة جداً، وانها ستكشف فجأة، يوما ما، كم هي سيئة الامور. وتفعل أمراً يائساً.

فيكتور: هل تعتقدين ذلك حقاً!

شارلوت: نعم، اعتقد

فيكتور: أهي في الطابق العلوي مع لينا؟

شارلوت: نعم، صعدت لتهيئتها للنوم.

فيكتور: ان جلست برهة، عزيزتي شارلوت، سأحاول ان اشرح رأيي في زوجتي.

شارلوت: حسناً، انني جالسـة.

فيكتـور: عنـدمـا طلبت من ايفـا الـزواج قالت مباشرة بانها لاتشعر بالحب تجاهي. سألتها ان كانت تحب رجلاً آخر. اجابت بانها لم تحب احداً قط. وانها غير قادرة على الحب (وقفة قصيرة) عشنا، انا وايفا، بضعة اعوام هنا. كان احدنا عطوفاً على الآخر، بذلنا اقصى جهدنا في العمل. ذهبنا الى الخارج في الاجازات. ثم ولد إيـرك. كنـا حينـذاك قد يئسنـا من الانجاب، وتحدثنا عن تبني احد الاطفال. (وقفة قصيرة). حسناً في خلال فترة الحمل، طرأ تغيير تام على ايفا، اصبحت سعيدة، لطيفة، ثم اصبحت كسولة. ولم تعد تهتم بعملها في الابرشية او عزفها على البيانو، كان بامكانها الجلوس على ذلك الكرسي ووضع قدميها على كرسي آخر. متأملة. سابحة في افكارها.

اصبحنـا فجأة سعـداء، ان سمحت لي ان اقـول ذلـك، اصبحنـا سعداء جداً في الفراش. انني اكبر من ايفا بـ (28) عاماً، احسـست وكأن غشاء رقيقاً رمادياً يغطي الوجود.

ان ادركت ما اعني، احسـست وكأنني اصبحت قادراً على التطلع الى الـوراء والقـول حسنـاً، حسنـاً، أهكـذا اذن كانت حيـاتي، أهكـذا انقلبت الامـور وفجأة اختلفت الامور. كانت هناك بعض الامور المدهشة (وقفة قصيرة) ارجو ان تعذريني، شارلوت، ولكن الامر ما زال صعباً لا. (وقفة قصيرة) نعم، نعم، مرت علينا سنوات غنية جداً، كان عليك ان تشاهدي ايفا، في الواقع كان يجب ان تشاهديها.

شارلوت: انني اتذكر تلك الاعوام التي سبقت ولادة ايرك. كنت مشغولة بتسجيل سوناتات موزارت وحفلات البيانو كافة. لم يكن لدي يوم فراغ واحد.

فيكتور: لا، لقد وجهنا الدعوة اليك مرات ومرات. ولسوء الحظ لم يكن لديك وقت.

شارلوت: كلا

فيكتور: عندما غرق ايرك، اصبح العلم الرمادي اكثر رمادية واكثر عتمة، لان ايفا اصبحت مختلفة.
شارلوت: مختلفة، وكيف؟
فيكتور: تعيش مشاعر غير مؤكدة، او، هكذا تبدو، اصبحت مخيفة وبارزة العظام، واصبح مزاجها غير متوازن. مثلاً، نجدها تتحول فجأة الى غضب شديد..

ولكنني لااعتقد انها عصابية او غريبة الاطوار، وان كانت تحس بان ابنها ما يزال حيا وقريباً منها، حسناً، ربما قد يكون ذلك انها لاتتحدث عن ذلك كثيراً.. لانها تعتقد وتخاف ان يزعجني حديثها ذلك.. وهذا امر حقيقي.
ولكن ما تقوله يبدو صحيحا.. انني اصدقها.
شارلوت: بالطبع انت كاهن.
فيكتور: الايمان القليل الذي لدي يعتمد على ظروفها.
شارلوت: آسفة ان كان حديثي قد آلمك.
فيكتور: انه لايهم، شارلوت، على النقيض منك، انني لست مثلك او مثل ايفا.. انني مطنب وانسان غير متأكد.. انها غلطتي.

- ١١ -

شارلوت: اعتقد انني في هذه الليلة سأتناول كمية جيدة من الاقراص المنومة، نعم، اعتقد سأفعل. انها هادئة ومريحة جداً هنا. لاشيء سوى الصوت الخفيف للمطر على سقف الدار. قرصان من الموغادون وقرصان من Mogadon tab. الفاليوم تناسبني دائماً.
ايفا: هل لديك كل ما تحتاجين اليه؟
شارلوت: ليس أفضل مما هو موجود. النوع المناسب من البسكت والمياه المعدنية وشريط تسجيل وكاسيتات وروايتين بوليسيتين وسماعات للاذن ورباط للعينين ووسائد اضافية والبساط الصغير الذي أصحبه في رحلاتي.
أتحبين تذوق الشكولاتة السويسرية.. انها جديدة، اشتريتها من زوريخ! هاك! بامكانك أخذ قطعتين، شكراً.
ايفا: امي العزيزة، انني لا اهتم بالشيكولاتة.
شارلوت: ياللغرابة، اتذكرين، انك كنت مجنونة بالحلوى عندما كنت صغيرة.
ايفا: هيلينا، كانت تحب الحلوى.. انا لم اكن احبها..
شارلوت: حسناً.. ليبق كله لي
ايفا: طابت ليلتك، امي العزيزة.
شارلوت: طابت ليلتك، صغيرتي المدلّله.. لقد تمتعت بهذه الامسية. فيكتور انسان ممتع.. يجب ان تهتمي به.
ايفا: انني اهتم به.
شارلوت: أنتما سعيدان حقاً! هل انتما منسجمان مع بعضكما.
ايفا: (بصبر) فيكتور هو صديقي الافضل.. لا استطيع تصور الحياة بدونه.
شارلوت: يقول انك لاتحبينه!
ايفا: أقال لك ذلك.
شارلوت: نعم، لماذا؟
ايفا: اوه. انه يدهشني فقط.
شارلوت: كان ذلك سراً!
ايفا: لا

شارلوت: ولكنك لاتحبين قوله لي . .
ايفا: فيكتور ليس من النوع الذي يأتمن باسراره للآخرين .
شارلوت: كنا نتحدث عنك .
ايفا: ان كنت تريدين معرفة شي ما، اسأليني انا . . اقسم انني سأكون صادقة قدر الامكان .
شارلوت: عزيزتي، انت تعلمين جيداً انه لأمر طبيعي ان تقوم ام عجوز بمعرفة كيف تسير حياة ابنتها تماماً كما يحفر حيوان الخلد حفرته . . قد تحدثنا عنك بحب كبير . استطيع ان اؤكد ذلك لك .
ايفا: لو تمكنت فقط من ترك الناس وحدهم .
شارلوت: اعتقد انني قد تركتك وحدك فترة طويلة .
ايفا: (تضحك) انك محقة في هذه الناحية تماماً .
شارلوت: دعينا نبتعد عن الخوض في مثل هذه الامور المؤلمة، والاّ لما استطعت ان اغمض عيني هذه الليلة ايضاً، بالرغم من الاقراص المنومة .
ايفا: بامكاننا التحدث عن الامر في وقت آخر .
شارلوت: نعم، تعالي الآن في احضاني واقسمي لي انك غير غاضبة على والدتك العجوز .
ايفا: اقسم لك بذلك .
شارلوت: اني احبك، الا ترين ذلك!
ايفا: (بأدب) وانا احبك ايضاً .
شارلوت: ان تعيشي وحدك فترة طويلة، ليس بالأمر الهيّن ابداً . دعيني اقل لك ذلك . في الحقيقة، اني احسدك وفيكتور . والآن، بعد وفاة ليوناردو، قد اصبحت وحدتي فظيعة . هل تدركين ذلك!
ايفا: نعم . . استطيع ادراكه .
شارلوت: لا، لا، لا، سأبكي بعد لحظة من شدة حزني على نفسي . . لقد قررنا اليوم ان لامجال للعواطف . . هذه القصة البوليسية ولكاتب جديد . . ادام كريتزينسكي . هل سمعت به ؟
ايفا: لا
شارلوت: قابلته في مدريد . . كان مجنوناً بي، بصعوبة، تمكنت من حماية نفسي منه . . تصبحين على خير ياعزيزتي ايفا .
ايفا: تصبحين على خير يا اماه .
شارلوت: ابدى اعجاباً شديداً بي . . . وقال انني اجمل إمرأة رآها في حياته . . ما الذي يمكنني ان افعل ازاء ذلك .
ايفا: دعيني اعرف الساعة التي تتناولين فيها افطارك .
شارلوت: لامشكلة من ناحيتي .
ايفا: ولكنني اريد افسادك .
شارلوت: حسناً، ان كنت تصرّين على ذلك .
ايفا: قهوة مركزّة، حليب ساخن، كسرتان من الخبز الالماني مع الجبن . قطعة من الخبز المحمص (توست) مع العسل . . اليس ذلك صحيحاً؟
شارلوت: وقدح من عصير البرتقال .
ايفا: غريب . . نسيت ذلك تقريباً .
شارلوت: في الحقيقة، بامكاني ان . .
ايفا: سيكون لك عصيرك . . تصبحين على خير .
شارلوت: تصبحين على خير، حبيبتي .



- 12 -

شارلـوت: (وحـدهـا) اعتقـد انني سألقي نظرة على حساباتي (تتناول دفتراً أحمر للملاحظات) - يجب ان لا انسى تنبيه «برامير» باستثمار احوال ليوناردو. المنزل يستحق مبلغاً لا بأس به. . لم تزعج وأمسك حول مسائل المال. . تركت كل المشاكل لشارلوت. شارلوت انت حكيمة جداً في مسألة المال. . شارلوت، انت وزير ماليتي. ومرة، عنـدمـا كنت غاضبـاً عليّ قلت بانني كنت شحيحـة. . ربمـا انني بخيلة، حريصـة على المال، بطبيعة الحال، دم والدي المزارع وطبعه الحاد أثرا في ثلاثة ملايين، سبعمائة و35 الف وثمانمائة وستة وستون فرنك. ان يفكر المرء ان يكـون له مثـل هذا المبلغ الكبيـر، ليـوناردو، من يصدق ذلك. وتركته كله لشارلوت العجوز. لدي عش صغير ايضـاً. . معـاً يكـون الحسـاب اكثر من خمسة ملايين. ماذا سأفعل بهذا المبلغ من المال؟ ساشتري سيارة جميلة لفيكتور وايفا. انهما لايستطيعان التجوال في الضواحي بسيارتهما القديمة. انها تبدو خطرة. سنذهب، يوم الاثنين الى المـدينـة لنشتـري السيـارة. انهـا ستفـرحهمـا كثيراً. وتفرحني. ايضاً. تتثاءب، واخيراً، بدأت أشعر بالراحة والنعاس. سأقرأ في كتاب ادام قليلاً ثم اطفيء النور. كم هو هادىء هذا المكان. . لقد توقف المطر. آه. . (تقرأ) قدّمتْ له الوردة الحمراء لعذريتها بكبرياء صامت، تقبّلها دون حماسة بالرغم من انه قد امضى الصباح كله متطلعاً الـى صدرهـا الـصـغـيـر الـمـتـمـاسـك. . (تـضـحـك)، لأفـرض مثـلاً، انني ساشتري سيارة جديدة لنفسي واعطي ايفا وفيكتور المرسيديس؟ وفي امكاني العودة بالطائرة الى باريس وشراء السيارة من هناك، بدلاً من ان اضطر لقيادتها طوال الطريق (تتثاءب)، غداً سأذهب حقاً الى رافيل، كنت، طوال الاسـابيـع القليلة المـاضيـة، كسـولـة جداً وبشكل غير لائق. . (تغمض عينيها) فيكتور، انه مثير للضجر، اعتقد انهما، ايفا وفيكتور، ويضجر احدهما من الآخر.

(يفتـح البـاب، شارلـوت خائفـة جداً. . تدخل هيلينا مسرعة الى الغرفة. . تقذف بنفسها فوق والدتها. انها ثقيلة وقوية. . بعد مقاومة قصيرة، تستيقظ شارلوت من النوم.)

ايفا: اماه . . ماذا . . قد حدث! سمعت صراخك! وعندما ذهبت الى غرفتك لم اجدك فيها.
شارلوت: آسفه لايقاظك، لكنني حلمت حلماً مزعجاً . . حلمت ان . .
ايفا: نعم . .
شارلوت: لا . . لا استطيع ان أتذكر الحلم . .
ايفا: بكل سرور، سأبقى معك، ان اردت التحدث معي.
شارلوت: لا، شكراً ياعزيزتي، سأجلس دقيقة واحدة فقط لأهدأ بعض الشيء . . عودي الى فراشك.
ايفا: حسناً جداً.
شارلوت: ايفا!
ايفا: نعم، اماه؟
شارلوت: انت تحبينني حقاً، أليس كذلك؟
ايفا: طبعا، لماذا، انت امي!
شارلوت: لم يكن ذلك جواباً بسيطاً.
ايفا: اذن، سأسألك شيئاً . . هل تحبينني؟
شارلوت: احبك . .
ايفا: أمر غير صحيح (تبتسم)
شارلوت: انت تتهمينني بعدم قدرتي على الحب (ايفا لاتجيب، بل تنظر اليها.)
شارلوت: الاتجدين ذلك سخيفاً؟
ايفا: (تنظر اليها) لم يكن اتهاماً!
شارلوت: هل تتهمين نفسك بعدم قدرتك على حب فيكتور؟
ايفا: صارحت فيكتور بانني لا احبه. انك تتظاهرين بالحب . . ذلك امر مختلف . .
شارلوت: لنفرض انني كنت حسنة النيّة.
ايفا: لااعرف ماذا تعنين؟
شارلوت: ماذا لو انني كنت مقتنعة بأخلاصي من حبي لك ولهيلينا.
ايفا: غير ممكن ذلك.
شارلوت: اتتذكرين الفترة التي تركت فيها عملي وقررت البقاء معكم في المنزل.
ايفا: لا ادري ايهما الأسوأ . . الفترة التي كنت فيها في المنزل تمثلين دور الزوجة والام ام الفترة التي كنت تمضينها في التجوال. ولكنني كلما فكرت بك، ادركت انك قد جعلت الحياة جحيماً بالنسبة لنا . . بالنسبة لوالدي ولي.
شارلوت: انت لاتعرفين شيئاً عن علاقتي بوالدك.
ايفا: كان خائفاً ومطواعاً، مثلي ومثل اي فرد آخر.
شارلوت: ذلك غير صحيح . . انا ووالدك كنا سعداء معاً . . كان جوزيف الافضل . . كان اكثر الرجال محبة في العالم. احبني وكنت مستعدة للقيام بأي شيء من اجله.
ايفا: اوه . . نعم . . كنت غير مخلصة له.
شارلوت: لم اكن كذلك. أحببت مارتن وعشت معه ثمانية أشهر . . هل تتصورين ان تلك الفترة كانت عبارة عن فراش من الزهور.
ايفا: على كل حال، كنت انا التي كان عليها الجلوس مع الوالد كل تلك الامسيات الطويلة، وكان علي انا المسؤولة عن البشرية عنه، وكان علي انا، ان اردد امامه انك تحبينه بالرغم من كل شيء وانك ستعودين اليه

بالتأكيد. . وكنت انا التي كان عليها ان تقرأ عليه رسائلك. . تلك الرسائل الطويلة، الرقيقة، المحبة، المسلية التي كنت فيها تحدثيننا عن شيء عن رحلاتك. كنت اجلس، كالاغبياء، اقرأ رسائلك مرتين او ثلاث مرات، ويعتقد كلانا، بعدم وجود انسان اروع منك في الوجود.

شارلوت: (متفاجئة تماماً) ايفا، انت تكرهينني.

ايفا: لا اعرف، انني مرتبكة جداً. . جئت، الينا فجأة، بعد غياب سبعة اعوام. . وكنت انتطلع الى قدومك. لا ادري ماذا تخيلت. . ربما فكرت بانك كنت وحيدة وحزينة. . لااعرف. . ربما فكرت بانني قد كبرت وان بامكاني التطلع اليك بغير انحياز، وكذلك الى نفسي والى هيلينا والى طفولتنا. ارى الآن ان كل ذلك كان أمراً مزعجاً. . (وقفة قصيرة).

طابت ليلتك، اماه، لافائدة من التحدث عن الماضي. . انه مؤلم جداً. .

شارلوت: تقذفين سيلاً من الاتهامات وتذهبين!

ايفا: وعلى كل حال، قد تأخر الوقت.

شارلوت: ما الذي تأخر؟

ايفا: لايمكننا تغيير أي شيء.

(عويل لايمت الى الانسانية بشيء يسمع من بعيد، شارلوت تتطلع الى ابنتها في فزع).

ايفا: انها هيلينا، لقد استيقظت، سأصعد اليها، لارى ان كانت في حاجة الى شيء ما.

(تسرع ايفا، تسير في الظلمة، انها تعرف الطريق دون حاجتها الى الضياء. . خارج الغرفة، كل شيء هادىء وثابت تحت ضوء القمر. لا ريح، ولا طير، ايفا تفتح باب غرفة هيلينا بحذر يتوقف العويل في الحال تقريباً. هيلينا متمددة عيناها مغلقتان بشدة. . انها نائمة. . ايفا توقظها من النوم برفق. . تفتح عينيها ببطء. . ويبدأ عندها الاحساس بالواقع تحاول أن تقول شيئاً ولكنها تتراجع في الحال. . تسألها ايفا، ان كانت عطشى، تهز رأسها بالنفي، تغمض عينيها وتنام في الحال. . يصبح وجهها هادئاً. . تجلس ايفا، معها. . متطلعة اليها، تطفىء الضوء، وتتطلع اليها ثانية.)

- 14 -

ايفا: كنتُ بالنسبة اليك دمية تلعبين بها كلما توفر لك وقت فراغ كنت تدفعينني الى المربية او الى والدي كلما اصبت بمرض ما وكلما: أصبحت، طفلة مشاكسة. كنت تغلقين الباب على نفسك وتعملين باستمرار. . لم يكن يسمح لاحد ما بازعاجك. تعودتُ على الوقوف خلف الباب أصغي اليك. وعندما كنت تتوقفين من اجل القهوة، كنتُ اسرق نظرة من النافذة لأرى ان كنت حقاً تعيشين بيننا. كنت رحيمة، ولكن عقلك كان في مكان آخر. ان كنتُ أسألك شيئاً، فنادراً ما كنت تجيبين. كنتُ اجلسُ على الارض واتطلع اليك بصمت. كنت طويلة، جميلة، وكانت الغرفة باردة وطرية الهواء. والنسمات رقيقة في الخارج. وكأن كل شيء كان ملفوفاً في نور أخضر غير حقيقي. كان لديك ثوب صيفي طويل، أبيض اللون، ذو ياقة منخفضة. وكان صدرك يظهر من خلاله. . كان نهداك جميلين للغاية. . كنت حافية القدمين، قد سرحت شعرك في ضفيرة واحدة سميكة. كنت تتطلعين الى الماء. . كان شفافاً. . واضحاً وبارداً. وكان بالامكان رؤية الاحجار الكبيرة في القاع. . والنباتات والاسماك. تبللت يداك وكذلك شعرك. . لكنك كنت حسنة، المظهر على الدوام.

تمنيت ان اكون حلوة مثلك. . اصبحت اهتم بملابسي، كنت اخشى على الدوام ألا اروق لك. . اعتقدت انني قبيحة، نحيفة، بارزة العظام مع عينين كبيرتين كبقرة وشفتين كبيرتين قبيحتين بدون اهداب او حاجبين. وكانت يداي طويلتين جداً وقدماي كبيرتين جداً وأصابعهما مسطحة ظننت ان مظهري كان مثيراً للاشمئزاز، ولم يبد عليك ان تكوني ولداً.» وضحكت بعدها لئلا اصغي لكلامك. ولكنني تألمت، بطبيعة الحال. بكيت اسبوعاً بأكمله في السر، لانك كنت تكرهين الدموع، دموع أناس آخرين.

وفي كل مرة، كانت حقائبك تقف فجأة في الطابق الاسفل، وتتحدثين في التلفون بلغة اجنبية واذهب، في كل مرة، الى غرفتي، لادعو الله ان يحدث ما يمنعك من السفر، ان تموت الجدة، أو ان يحدث زلزال، او ان تتوقف كافة الطائرات كافة عن الطيران لوجود عطب في محركاتها. ولكنك كنت تسافرين على الدوام.

كانت الابواب كافة مفتوحة، والريح تصر في المنزل ويتحدث الجميع في آن واحد. . وتأتين اليّ، تقبلينني، تضعين ذراعيك حول كتفي. . وتقبلينني ثانية. . تتطلعين الي. . تبتسمين معي. . وكانت رائحتك طيبةً ولكنها غريبة وكنت انت نفسك غريبة ولكنك كنت قد سرت في طريقك. . ولم تتطلعي اليّ.

اعتدت ان افكر: سيتوقف قلبي الآن، انني اموت. . انه شعور مؤلم جداً. . انني لن اكون سعيدة مرة اخرى. كيف يمكنني تحمل تلك الآلام لفترة شهرين! كنت ابكي في حضن والدي. . يجلس هو هادئاً تماماً ويده الناعمة الصغيرة على رأسي. كنت استمر في الجلوس كذلك. . يدخن غليونه القديم، ينفث الدخان حتى يحيط بنا. يقول احياناً شيئاً: لنذهب الى السينما هذا المساء. أو يقول: «ما رأيك بالآيس كريم للعشاء» ولكنني لم اكن اهتم بكلامه، او بالآيس كريم لانني كنت أحس كأنني اموت. وهكذا مضت الايام والاسابيع. شاركت ابي وحدته، لم يكن لدينا الكثير لنقوله لبعضنا. ولكنني، بالرغم من ذلك، كنت اشعر بالطمأنينة معه، لم ازعجه قط كان يبدو لي احياناً، مضطرباً ـ لم اعلم بانه كان على الدوام في حاجة الى المال، ولكنني كلما ذهبت اليه، كان وجهه يمتلىء سروراً.

وكنا نتحدث او يربت على ظهري بيده الصغيرة الشاحبة، او يجلس على الاريكة الجلدية مع الخال اوتو، يحتسيان البراندي ويتحدثان مع بعضهما. كنت اتعجب ان كان احدهما يسمع ما يقوله الآخر. . او كان يأتي الينا الخال هاري، ويجلسان ليلعبا الشطرنج بهدوء غير اعتيادي. كان بامكاني سماع ثلاث ساعات تدق في البيت. .

قبل عودتك ببضعة ايام، كنت اتوهج حماسة، بل كانت درجة حرارتي ترتفع من شدة تلك الحماسة. . وكنت اتساءل في الوقت نفسه لعليّ لن أصاب بمرض حقيقي، لانني كنت اعرف انك لاتحبين المرضى.

وبعد وصولك، لا استطيع تحمل ذلك الاّ بصعوبة كنت سعيدة جداً. . ولم اكن قادرة على ان اقول شيئاً ما. لذلك كنت احياناً تفقدين صبرك وتقولين: ايفا لاتبدو سعيدة بقدوم والدتها الى المنزل ثانية. عند ذلك، كانت وجنتاي تلتهبان، كان العرق يتصبب مني ولكنني لا اقدر على الكلام لم تكن لدي كلمات، لانني كنت المسؤولة عن كل الكلمات في المنزل. لقد احببتك، وكان حبك مسألة حياة او موت. ولكني لم أثق بكلماتك. . علمت، بشكل غريزي انك نادراً ما كنت تعنين ما تقولين اماه، ما اجمل صوتك. . عندما كنت صغيرة، كنت احس به في جسدي كله، وعندما كنت تتحدثين معي، كنت غالبا ما تكونين غاضبة علي لعدم اصغائي الى ماتقولين. لم افهم كلماتك ـ انها لم تكن تنسجم مع تعبيرات وجهك او عينيك. . والأسوأ من كل شيء، كنت تبتسمين خلال غضبك. عندما كنت تكرهين والدي تقولين له وابتسامة مرسومة على شفتيك يا اعز الاصدقاء، وعندما كنت تشعرين بالضجر مني، تقولين «حبيبتي الفتاة الصغيرة». امور غير منسجمة مع بعضها، لا، انتظري، اماه، يجب ان انتهي من الكلام، اعرف انني مرتبكة، ولكنني من دون ذلك الشراب الذي تناولته، لم اكن أقول كل هذا فيما بعد، عندما ستخونني شجاعتي ولا اجرؤ على قول المزيد، او اصمت خجلاً مما قلت، بامكانك التحدث والشرح، وسأصغي اليك وافهم، تماماً اصغيتُ اليك دائماً وفهمت. وبالرغم من كل شيء، لم تكن الامور سيئة جداً. . كوني طفلتك. الصغيرة لم يكن هناك خطأ ما في حبي لك. لقد صبرت علي بما فيه الكفاية، كما قد تحملت رحلاتك. . هناك أمر واحد لم افهمه تماماً وهو علاقتك بوالدي. قد فكرت فيكما في وقت متأخر جداً. . لكن حياتكما معاً هي لغز. اعتقد احياناً. انك كنت معتمدة تماماً على الوالد، بالرغم من كونه أضعف منك بكثير. كنت بطريقة ما، تراعين مشاعره وهذا مالم تفعليه معي او مع هيلينا. أفسدته وتحدثت عنه وكأنه مجبولٌ من مادة ارقى. ومع ذلك، فان والدي المسكين، كان شخصاً له قدرات متوسطة. . معتدلاً، خنوعاً، حليماً بعض الشيء. . عرفت انك منحت الوالد قروضاً، لعدة مرات، اليس كذلك!

شارلوت: نعم.
ايفا: اعتقد، ان لوالدي كانت بعض الامور الصغيرة. على كل حال. اتذكر نسوة ثلاث غريبات، جئن لزيارتنا وجلسن في غرفة الجلوس، عندما كنت في احدى رحلاتك. وواحدة منهن ـ تدعى ماريا فان آيك كانت تلميذتك، اليس كذلك، ألم تكن؟
شارلوت: كانت للوالد علاقة بماريا.. علاقة غير حادة وقصيرة.
ايفا: الم تهتمي بعلاقات الحب التي كانت له.
شارلوت: لا، ابداً، لم اغضب على والدك بسبب تلك العلاقات القصيرة، اضافة، الى ذلك فقد كان له ذوق جيد، قلت انه كان ذا قدرات متوسطة، وذلك حكم قاس وغير منصف. انه يدل على انك لم تعرفي والدك. كان يمكن لجوزيف، في ظروف اخرى، ان يكون واحداً من اعظم المهندسين المعماريين في اوربا.. لكنه كان متواضعاً وحذراً جداً، وكان عليه ان يقوم بدور ثانوي لشقيقه الاكبر، الذي لم يكن يمتلك نصف موهبته، ومن سوء الحظ، ان والدهما، كان قد ترك الشركة لهمامنا صفة. جوزيف لم يكن من النوع الذي يثير الشغب او يدافع عن حقه، لكنه كان يمتلك افكاراً رائعة.. مثلاً، انه صمم قاعة للحفلات الموسيقية في كوبنهاكن، لا اتذكر، ربما في اوسلو، لا، في الحقيقة في ليون.. واتفقت اراء الجميع على كون التصميم من اجمل التصاميم التي ظهرت في خلال الثلاثينات ثم جاءت الحرب.. ولم ير المشروع النور. مسكين جوزيف، كان ذا حظ سيء في كل شيء تولاه.. كان رجلاً عظيماً.. في الحقيقة لم يكن متوسط القدرات. ايفا، يبدو وكأنك ترتابين بكلامي.. ألا تصدقينني!

ـ 15 ـ

ايفا: وماذا يهم! كلماتك تنسجم مع حقيقتك كما تنسجم كلماتي مع حقيقتي. فلا قيمة للكلمات ان تبادلناها.
شارلوت: تحدثت عن خداعي لنفسي. اعتقد انك مخطئة. لم اكذب قط على نفسي. الوضع الحقيقي للامور كان مخيفاً. كنت اعاني من آلام في الظهر.. ولم اتمرن بما فيه الكفاية.. اصبحت حفلاتي الموسيقية أسوأ.. وفقدت عقوداً هامة.. بدأت افكر، ان حياتي قد اصبحت لا، معنى لها. وفي الوقت نفسه، كان ضميري يؤنبني بسببك وبسبب جوزيف بدأ الامر سخيفاً بالنسبة لي، الانتقال من مدينة الى اخرى، معرضة نفسي للنقد والتوبيخ. في الوقت الذي كان بامكاني فيه الجلوس معكما في المنزل بدلاً من كل ذلك.. تضحكين بتهكم.. احاول ان اتحدث بكل صدق، انني لا احاول غير اخبارك بمشاعري تلك. انني لا اهتم بما ستقولينه فيما بعد..

ولكن، من الافضل، ان اتحدث الآن عن كل مكنونات صدري. وان لانعود الى ذلك مرة ثانية.
ايفا: انني احاول ان اتفهم.
شارلوت: كنا في هامبورغ.. عزفت لبيتهوفن.. كانت المقطوعة غير صعبة، سارت الامور بشكل جيد.. بعد انتهاء الحفلة، ذهبت لتناول العشاء مع شميس العجوز.. تعرفينه. قائد الفرقة الموسيقية (قد مات)، كنا نفعل ذلك على الدوام. وبعد ان تناولنا الشراب والطعام، وعندما بدأت أحس بالراحة، وزالت عني آلام الظهر، قال شميس، «لماذا لاتمكثين في المنزل مع زوجك وطفلتك وتعيشين حياة محترمة بدلاً من تعريض نفسك للاهانات باستمرار؟ حملقت فيه وانفجرت ضاحكة: «هل تعتقد انني قد عزفت بشكل سيء جداً. قال وهو يبتسم: لا، لا اعتقد ذلك» واضاف بعد قليل: «ولكنني لا استطيع منع نفسي من التفكير في الثامن عشر من آب عام 1934. كنت في العشرين من عمرك، عزفنا معا، هذه المقطوعة نفسها لبيتهوفن في مدينة لينز.. هل تتذكرين تلك الامسية! كان الجو حاراً.. القاعة ممتلئة.. عزفنا كالآلهة.. انسحرت بنا الفرقة.. بعد انتهاء العزف وقف المستمعون وصرخوا وهتفوا وعزفت الفرقة على البوق (تحية لنا). كنت مرتدية فستانا صيفياً. بسيطاً.. وكان شعرك طويلاً حتى يكاد يلامس خصرك.. كنت فرحة.. وبالنسبة لك، كان بامكانك في ذلك اليوم، عزف المقطوعة خمس مرات بالحماسة نفسها، سألته: «كيف تتذكر كل ذلك، قال شميس: سجلته في الدفتر.. اعتيادياً اقوم بتسجيل

التجارب الكبيرة التي تمر بي كافة . ي .

في تلك الليلة ، بعد عودتي الى الفندق ، لم اقدر على النوم . في الثالثة صباحاً ، اتصلت بجوزيف تلفونياً ، قلت بانني قد اتخذت قراري . . سأتوقف عن التجوال . . وامكث في البيت معه ومعك . . وسنكوّن عائلة حقيقية . . كان جوزيف سعيداً بشكل مخيف . . بكينا من شدة العاطفة . . وتحدثنا ما يقارب الساعتين . . وكان ذلك ما كان . لم يكن الامر خداعاً ، باي شكل من الاشكال ، ربما كانت فكرة طفولية من ان بأمكان الحياة ان تقدم طريقة ما للخلاص لشارلوت انديرغاست ، أمر سخيف ، بالطبع . . بعد شهر ادركت انني اصبحت عبئاً ثقيلاً عليك وعلى جوزيف . . واصبحت في شوق الى السفر ، وبعد حوالي السنة ، هدأت بعض الشيء . . بدأت اعطي دروساً وكرست نفسي لك ولتربيتك ، وشاركت جوزيف مشاكله . . امضينا الصيف في كوخ في الارخبيل - هل تتذكرين ذلك . . أليس كذلك؟ (تومىء ايفا برأسها . . تبتسم دون ابتسام) اعتقد اننا كنا سعداء تماماً . . هل كنا كذلك ، ألم نكن سعداء!

ايفا : (تهز رأسها) لا ، لم اكن سعيدة .

شارلوت : (تتنهد) قلت بان الامور لم تكن ابداً أفضل مما كانت عليه

ايفا : لم اكن اريد ان أسبب لك خيبة امل .

شارلوت : (تضحك) لماذا ، ماهو الخطأ الذي ارتكبته؟

ايفا : لم تخطأي بشيء . كنت رائعة على الدوام . وكنت ، كما كنت ، اعتقد ، مخيفة . كنتُ آنذاك في الرابعة عشرة ، ونظراً لعدم وجود شيء أفضل لديك ، وجهت كل حماستك ونشاطك ضدي . كان ذهنك قد توصل الى انك قد اهملتني ، وتوجب عليك لذلك تصحيح ما بدر منك في السابق . بذلت جهدي في الدفاع عن نفسي . . ولكنني لم امتلك الفرصة . اضافة الى ذلك كله ، احببتك . . وكنت مقتنعة على الدوام من أنك كنت على حق . . وانني كنت على خطأ . . هل تعرفين ما فعلت؟ لم تنتقدي بشكل مباشر ، بل لمحّت الى ذلك تلميحاً ، ولكنك ، في كل ساعة من ساعات النهار كنت هناك بابتسامتك وايماءاتك الصغيرة ، وباستغراقك الرقيق في التفكير ، او نبرة صوتك الخائف نوعاً ما . لم يتبق اي تفصيل يتعلق بك لم افكر به . وبعد ان تقدم بك العمر وبسرعة كبيرة ، كان عليك ان تمارسي الجمناستيك وبطبيعة الحال ، مارسنا تلك التمارين معاً . انت وحجتك ظهرك المتألم . . . وكان عندي آنذاك بعض البثور ، وبطبيعة الحال جاء مع المرض ، طبيب مختص بالامراض الجلدية واوصى الي ببعض المراهم التي سببت لي الدوار وجعلت لون بشرتي اكثر احمراراً . كنت تعتقدين ان الاهتمام بشعري الطويل قد يزعجني ، لذلك عمدت الى قصّه . . كنت اصبحت بشعة واعتقدت ان منظري اصبح قبيحاً والأسوأ من ذلك كله ، خطر لك ان احدى اسناني قد نما بشكل اعوج ، لذلك اقترحت عمل جسر له . . كان منظري مخيفاً بشكل نموذجي . . وقلت لي بانني قد اصبحت فتاة كبيرة وان علي التخلي عن ارتداء البلوزة والبنطلون وارتداء الفساتين بدلاً منها . . فساتين قمت انت باختيارها دون أن تسألي عن رأيي فيها . . وانا لم ارفض ما كنت تختارين لانني لم ارد ازعاجك . أعطيتني كتباً لم تعجبني قراءتها . . كان تفوق عمري بكثير . قرأت وقرأت وكان علي فيما بعد مناقشتها معك . . كنت تشرحين لي وتحلّلين ولم اكن املك ادنى فكرة عما كنت تتحدثين عنه كنت خائفة الاّ تكتشفي يوماً مدى غبائي .

أحسست بالشلل ولكن شيئاً واحداً لم افهمه بوضوح تام . . لم يكن في الحياة خيط من الحقيقة يمكن الميل اليه وتقبلّه . كنت مشغولة واصبحت بدوري خائفة اكثر واكثر ، منهارة اكثر واكثر ، لم اعد اعرف من انا لانه كان علي إسعادك في كل لحظه . . تحولت الى دمية مشوّهة صنعتها انت ، قلت ما كنت تحبين ان تقولي ، قلدت بشكل مشوه حركاتك وايماءاتك كي انال استحسانك . لم اجرؤ على ان اكون نفسي ولو لثانية واحدة ، حتى وان كنت وحدي ، لانني كرهت بشدة ما كنتُ امتلكه . كنت مخيفة يا اماه ، وما زال جسدي ، يرتجف بأكمله كلما تذكرت تلك الأعوام . كانت مخيفة ، وكانت تسير نحو الأسوأ . . وكما ترين ، لم ادرك انني كرهتك ، لانني كنت مقتنعة تماماً

بأننا كنا نتبادل الحب فيما بيننا وانك كنت المتفوقة علي في المعرفة. لذلك لم استطع كراهيتك، وتحول الحب الى خوف. كانت لدي احلام مخيفة. . قضمت اظافري ونزعت شعرات من رأسي، وحاولت البكاء فلم استطع لم استطع اخراج صوتي. . حاولت ان أصرخ ولكنني لم استطع غير استخراج اصوات مكبوته مثل صوت الخنزير. . أصوات اخافتني اكثر. يوماً وضعت ذراعيك حولي. . جلست بجانبي على الاريكة. . وبكيت قليلاً. . قلت بانك كنت قلقه حول نموّي وانه من الافضل لنا استشارة طبيب جيد. وعلمت بانك كنت تعنين بذلك مساً من الجنون.

. الطبيب ، كان طوال حديثه معي، يخز بطنه الكبيرة بسكين ورقي. . أخذ يسألني عن الحس ـ ولم اكن اعرف عن ماذا كان يتحدث ـ لم اكن قد عرفت الدورة الشهرية بعد ـ أعتقد ان خيالاتي المنحرفة قد أدهشته. كان رحيماً بي. . قال بانه كان علي ان اتذكر ان والدتي تحبني وانها لم تفكر الاّ في صنع الخير لي. . وكنت اعرف ذلك في تلك الفترة.

شارلوت: وذهبت انا مع مارتن. . لم تسامحيني قط، اليس كذلك؟

ايفا: لم افكر قط في تلك الكلمات.

شارلوت: ولكنك اعتقدت بانني قد تخليت عنك.

ايفا: نعم.

شارلوت: الم تفكري في ذلك قط؟(تتطلع الى نفسها. . وقفة قصيرة.) (ايفا صامتة، شارلوت صامتة).

ايفا: هل تتذكرين ستيفان ؟

شارلوت: بالتأكيد اتذكره. . لم يكن بوسعكما، انت وستيفان، التعامل مع طفل.

ايفا: اماه، كنت في الثامنة عشرة. . كان ستيفان اكبر مني. . كنا نحب بعضنا. . وكنا قد نجحنا في ذلك.

شارلوت: لم يكن بأمكانكما النجاح.

ايفا: اوه، نعم، كنا سننجح، كنا نرغب في الطفل، لكنك حطمت علاقتنا.

شارلوت: غير صحيح، ذلك غير صحيح ابداً. . بل على العكس. قلتُ لوالدك بانه كان علينا الحسم في الامر. . وان علينا الانتظار لمعرفة ما سيحصل. . الم تدركي بان ستيفانك ذلك كان، مجرماً صغيراً احمق، خدعك من البداية الى النهاية.

ايفا: (بكراهية) انت شعرت بالكراهية نحوه منذ اللحظة الاولى لانك لاحظت مدى حبي لي. . وانني بذلك ابتعد عنك. . بذلت كل جهدك لتحطيم علاقتنا. . متظاهرة طوال الوقت، بانك تتعاطفين معي.

شارلوت: والطفل.

ايفا: كان ستيفان رجلاً مختلفاً، عندما سمع بانني كنتُ حاملاً. .

شارلوت: تحول ستيفانك الى حجر. أخذ سيارتي، قادها نحو المنخفض واعتقل بتهمة قيادة السيارة وهو في حالة سكر. كان ذلك ردّ فعله لخبر حملك!

ايفا: (بغضب) أتظنين بانك تعرفين كل شيء؟ أكنت حاضره عندما دارت المناقشة بيننا؟ أكنت يا ترى مختفية تحت السرير عندما كنا معاً، انا وستيفان؟ هل لديك فكرة عن الموضوع الذي تتحدثين فيه؟ هل ازعجت نفسك يوماً في معرفة ان كان اي شخص آخر غيرك يفكر او يحس بشيء يجب ان تعرفي ذلك، هل تهتمين ولو قليلاً بأمر إنسان آخر غيرك!

شارلوت: قد سمعت هذه الاتهامات من قبل.

ايفا: لم يكن ستيفان مثل الآخرين. . كان افضل منهم واكثر اخلاصاً.

شارلوت: واعتقد انه لذلك السبب سرق تلك اللوحة المحفورة لريمبرانت ورهنها ولذلك ايضاً كذب عليك حول طفولته وشبابه ومأساة عائلته. . وكذلك ايضاً تسلل الى كوخنا الصيفي مع أفضل اصدقائه واكلوا وشربوا كل ما وجدوه هناك وتركوا المكان في فوضى.

ايفا: حدثت كل تلك الاشياء فيما بعد. هل نسيت؟ هل نسيت انك قد نجحت في وضعي في مصح للامراض النفسية بعد اسقاط الطفل. وانك اتصلت بالشرطة حول ستيفان عندما تسلل الى المنزل للتحدث معك؟
شارلوت: لم اكن اقدر قط على ارغامك على اسقاط الطفل، ان كنت راغبة فيه حقاً!
ايفا: ما كنت قادرة على تحديك! تعرضت لعملية غسل دماغ من قِبَلك منذ الطفولة. استسلمت لك دائماً. كنت خائفة، مرتبكة وفي حاجة الى المساعدة والدعم.
شارلوت: (بحزن) ظننت انني كنت اساعدك. كنت مقتنعة من ان اسقاط الطفل كان الحل الوحيد.. ومازلت مقتنعة بذلك حتى هذه اللحظة.. انه امر فظيع.. انك قد احتضنت كل هذا الحقد طوال تلك الاعوام الماضية.. لماذا لم تقولي شيئاً قط..
ايفا: لانك لم تصغي قط.. لانك سيئة السمعة في التهرب. لانك مشلولة عاطفياً. لانك في الحقيقة وفي الواقع تكرهينني وتكرهين هيلينا، لأنه لا امل فيك.. لانك حملتني في رحمك البارد وقذفتني منه بكراهية.. لانني تماما كما انت مجروحة الآن.. حاولت خدش كل ما كان جميلاً، رقيقاً وحسّاساً وحاولت اخماد كل ما كان حيّاً.. تتحدثين عن كراهيتي.. لم تكن كراهيتك اقل.. كنتُ صغيرة، طيعةً ومحبةً. احكمت وثاقي.. وطلبت حبي، تماماً كما اردت الحب لكل شخص آخر كنت تحت رحمتك تماماً. وجرى ذلك كله باسم الحب. ظللت ترددين انك تحبينني وتحبين الوالد وهيلينا. وكنت خبيرة في ايماءات الحب وحركاته.. اناس مثلك يشكلون خطورة على المجتمع.. يجب وضعكم خلف ابواب مقفلة للتخلص من شروركم. ام وابنتها ـ ما أفظعها من مشاعر ممتزجة وقلق وحطام! كل شيء ممكن.. وكل شيء يتم باسم الحب والعناية المفرطة. الابنة تورث جراح الام وخيبات امل الام تدفعها الابنة، تعاسة الام يجب ان تكون تعاسة الابنة ايضاً. ويبدو وكأن الحبل السري لم ينقطع قط بينهما.. وسوء حظ الابنة هو انتصار للام.. حزن الابنة هو الفرح السري للام. (صوت ايفا المرتفع يوقظ هيلينا.. نغمة صوتها تخيفها، تحاول مغادرة الفراش، محاولة الخروج من القضبان العالية التي تحيط بالسرير والزحف على الارض.. تزحف على مرفقيها وركبتيها حتى الباب، تقع على جنبها.. وتستلقي مرتجفة لاهثة.)
ايفا: (صوت) عشنا حسب ظروفك، على علامات استحسانك الوضيعة الصغيرة. اعتقدنا ان لا طريقة للحياة غير طريقتك. الطفل معرض للعطب باستمرار.. الا تدركين انه لاعون له.. انه لايستطيع الفهم.. لايعرف شيئاً.. يعتمد على الآخرين، انه مهان.. ثم هناك البعد.. الجدار الذي لايمكن ارتقاؤه.. الطفل ينادي، لا احد يجيب عليه.. لا أحد يأتيه.. الا تدركين؟

ـ 16 ـ

شارلوت: في كراهيتك المقيتة شكلت صورة لي.. هل هي صورة حقيقية! هل تعتقدين بجدية انها الحقيقة الكاملة؟ (ايفا تغطي وجهها بكفيها، تهز رأسها).
شارلوت: هل تتذكرين جدتك؟ لا، بطبيعة الحال، كنت في السابعة او في حوالي تلك السن عندما توفيت. تتذكرين جدك بشكل أفضل.! في الحقيقة اعتقد ان علاقتك معه كانت حسنة.
ايفا: كنت اخشى جدتي.. كانت مسيطرة جسدياً وعقلياً.. كان جدي حنوناً.
شارلوت: نعم، كان الامر بالنسبة لك كذلك.
ايفا: ولكن ليس بالنسبة لك.
شارلوت: لا، كان والديَّ من اساتذة الرياضيات البارزين. كانا مشغولين بعلمهما وبعضهما، كانا من النوع المسيطر، لايتحملان المسؤولية وذوي اخلاق طيبة. عاملانا كاطفال بنزعة نحو الخير.. ولكن دون دفء او اهتمام حقيقي. لا استطيع ان اتذكر ان واحداً منهما قد لمسني مرة او لمس اخوتي، سواء لمسة حب او عقاب. في الواقع، كنت اجهل كل ماله علاقة بالحب.. بالرقة، بالعلاقات الحميمة وبالدفء كانت الموسيقى فرصتي الوحيدة للتعبير عن مشاعري. احياناً، عندما استلقي على الفراش ليلاً، اتعجب بيني وبين نفسي ان كنت قد

عشت حقاً . . ما اروع الحياة التي تعيشينها ايتها السيدة انديرغاست! يقول ذلك احدهم لي محاولاً ان يكون طيباً معي . . فكري فقط في قدرتك على اقناع الآخرين!» ولكن الذي اعتقده هو: انني غير حيه، انني لم اولد قط. لقد انعصرت خارجاً من جسد امي الذي انغلق في الحال واستدار نحو الوالد. انني لم اخلق. تساءلت مرات ان كان الحال هكذا مع كل انسان ام ان هناك أشخاصاً لهم قدرة اعظم للحياة من غيرهم. او ان هناك اشخاصاً لايعيشون مطلقاً، بل خلقوا فقط.

ايفا: منذ متى وانت تعرفين كل هذه الاشياء؟ Toxaemia

شارلوت: اصبت بالمرض قبل ثلاثة اعوام. . ربما لم تعرفي بمرضي. حدث عندي تسمم في الدم، وبقيت في مستشفى في باريس مدة شهرين. . الغى ليوناردو كل حفلاته ومكث الى جواري طوال الوقت. انني، تقريباً، حسناً، اعتقد انني اوشكت على الموت. وتطلب الامر مني فيما بعد ان. . تولّد عندي نوع من القنوط. . او حسبما تشائين ان تسميه.

ايفا: اماه، ولكن، لم تكن لدي اي فكرة.

شارلوت: لم يكن هناك من سبب لازعاجك. . حسناً. . على كل حال، بدأنا، انا وليوناردو، في التحدث مع بعضنا الآخر. . لاننا وجدنا متسعاً من الوقت امامنا، وبعبارة اخرى، قام ليوناردو بدور المتحدث. . أصغيت وحاولت ان اتفهم. كان الامر صعباً في البداية اوه، أقدر ان اكون عاطفية، ان تطلب الامر ذلك. ولكنني لم اعر اهتماماً للروح (تتنهد) كان الامر كالدروس في المرحلة الاولى، ولم اكن طالبة شديدة الذكاء. . تصورت، في اغلب المرات، حديث ليوناردو كأنه هراء. .

ولكن جلوسه الى جواري كان امراً حسناً للغاية. (تبتسم) كان يمتلك صبراً لاحدود له. . ولو انه كان يقول لي احياناً انني كنت مغفلة كبيرة وان الامر فوق طاقته كي يفهم كيف امكنني ان أصبح الموسيقية الجيدة المعروفة (وقفة قصيرة) وشكلت اخيراً صورة عني: انني لم اكبر قط ـ آثار تقدمي في السن على وجهي وجسدي. . اكتسبت ذكريات وتجارب، ولكن في داخل المحاره، بقيت مثلما كنت قبل ان أولد (وقفة قصيرة). انني لا استطيع ان اتذكر الوجوه، حتى وجهي. احاول احياناً ان اتذكر وجه والدتي، ولا اقدر على ذلك. اعرَف انها كانت كبيرة وداكنة الشعر، لها عينان زرقاوان وانف كبير وشفتان ممتلئتان وجبين عريض، ولكنني لا استطيع ان اجمع القطع المختلفة معاً، لا استطيع رؤيتها. نفسها، يبدو الامر مستحيلاً بالنسبة لي، ان اتذكر وجهك أو وجه هيلينا، وليوناردو. الشيء الوحيد الذي اتذكره عن ولادتك وولادة شقيقتك هو ان الولادة عملية مؤلمة. . ولكنني لم اعد اتذكر نوع ذلك الالم. (وقفة قصيرة) قال ليوناردو مرة. . كيف قالها! قال الشعور بالحقيقة مسألة تعتمد على الموهبة. غالبية الناس تنقصهم تلك الموهبة هل تعرفين ماذا كان يعني بذلك؟»

ايفا: اعتقد ذلك.

شارلوت: كم. . (تصمت)

ايفا: بعد (وقفة قصيرة) ماذا؟

شارلوت: كم هو غريب جداً.

ايفا: غريب؟

شارلوت: كنت اخافك دائماً (بدهشة)

ايفا: لا استطيع ان افهم ذلك.

شارلوت: (مندهشة تماماً) اعتقد انني كنت اطلب منك الاهتمام بي. . اردت ان تضعي ذراعيك حولي وتريحيني.

ايفا: كنت طفلة.

شارلوت: هل يهم ذلك!

ايفا: لا.

شارلوت: ظننت انك كنت تحبينني واردت ان احبك. ولكنني لم اقدر لانني كنت اخشى طلباتك.
ايفا: لم تكن لدي طلبات.
شارلوت: ظننت ان طلباتك كانت كثيرة ولم يكن في قدرتي مواجهتها.. احسست انني سمجة وعاجزة. لم ارد ان اكون والدتك.. اردت ان تعرفي بانه لم يكن لدي حول ولا قوة. مثلك تماماً.. ولكنني كنت اكثر اثارة للشفقة منك واكثر فزعاً.
ايفا: أحقاً ذلك؟ أصحيح ما تقولين.
شارلوت: انني اسمع نفسي اشياء لم تتفوه بها من قبل. أأكذب انا.. هل اؤدي دوراً تمثيلياً، أأنا أنطق بالحقيقة؟ لا اعلم! ايفا، لا اعرف، اشعر باضطراب ودهشة.. قد يكون السبب موت ليوناردو.. وقد يكون ايضاً مرض هيلينا.. وقد يكون كراهيتك الفظيعة لي (في حزن شديد) ايفا، كوني رحيمة بي، انه شيء مؤلم حقاً!
ايفا: اعرف انه مؤلم.
شارلوت: لماذا تتطلعين اليّ هكذا!
ايفا: سأقول لك
(بصعوبة شديدة.. تفتح هيلينا الباب.. تزحف نحو اعلى السلم.. تستلقي في الظلمة.. تستمع الى حديث الامرأتين.)
شارلوت: حدثيني عن افكارك.
ايفا: انني افكر بهيلينا وليوناردو.
شارلوت: لا اقدر على الفهم.
ايفا: الا تفهمين!
شارلوت: اننا بالكاد نعرف بعضنا الآخر.
ايفا: اماه.
شارلوت: كنا معاً في بورهولم في أحد أعياد عيد الفصح.
ايفا: سافرت فيما بعد وتُركنا هناك وحدنا ثلاثة ايام.
شارلوت: اتذكر ان السماء أمطرت. اعتقد انه كان هناك بعض الثلج.
ايفا: اماه.
شارلوت: كان عليّ ان اعزف شيئاً لبارتوك مع آنسيرميت في جنيف.
(وقفة قصيرة) كنت قلقة حول موعد وصولي الى هناك في الوقت المحدد.. كنت اريد مراجعة المعزوفات في هدوء. ولذلك، فمن المحتمل انني قد غادرت المكان في وقت مبكر. كان الجو سيئاً جداً (وقفة طويلة).. كان مزاج ليوناردو عكراً.. وكنت انت كئيبة جداً.
ايفا: امي.
شارلوت: لا ادري لماذا تجعلينني اتذكر عيد الفصح البليد استطيع ان افهم من لهجتك بانني يجب ان اخجل من شيء ما.. حسنا.. سأدعك تعرفين..
ايفا: وصلت مع ليوناردو يوم الخميس.. امضينا امسية رائعة ضحكنا.. غنينا وشربنا الخمر ولعبنا بعض الالعاب القديمة التي وجدناها في الدرج. كانت هيلينا معنا.. لم تكن مريضة جداً في تلك الايام.. كانت تضحك بدفء وسعادة.. كان ليوناردو سعيداً لان هيلينا كانت كذلك.. تحدث وحكى النكت لها. وقعت في الحب حتى رأسها.. وجلسا معاً حتى ساعة متأخرة من الليل. في صباح اليوم التالي، اخبرتني هيلينا بثقة كبيرة ان ليوناردو قد قبلّها. بعد تناول طعام الافطار، ذهب ليوناردو مع هيلينا في جولة بالسيارة.. كان ذلك يوم الجمعة العظيمة وكان الجو دافئاً.. يوماً ربيعياً حقيقياً.. اماه اتعجب لانك نسيت ذلك.. عند عودتهما كانت السعادة تشع منهما،



وقد لوحتهما الشمس . وكنت طوال ذلك الصباح تتحدثين بالتلفون . كنت عندما دخلا غرفة الجلوس ووضع ليوناردو، هيلينا، على الكرسي، قطعت محادثتك وقلت : «الآن قدمي الشكر لليولورنادو بصورة حسنه، لانه كان طيباً معك . «ضحكت هيلينا وقالت : تتحدثين معي وكأنني فتاة صغيرة في الثامنة من عمرها . . كم هو مؤثر! وقلت بعدها في لهجة مختلفة : «انني سعيدة لانك لم تفقدي قابليتك على الدعابة»، ثم توجهت نحو التلفون لتحدثي فيه وكأن شيئاً لم يحدث في الظهيرة. سحب ليوناردو كتاباً من حقيبته كان عن سيرة حياة موزار. قرأ لهيلينا وتطلعا الى الصور معاً وكنت، انت تتمرنين على بارتوك . . وامضيت في ذلك عدة ساعات. في حوالي الساعة الرابعة، انضممت اليّ في المطبخ حيث كنت احضر الشاي . . قلت «هل رأيت هيلينا اليس ذلك مؤثرا . كان لدينا ضيوف على العشاء . . شرب ليوناردو كثيراً وعزف كثيراً لباخ . . كان مزاجه مختلفاً في ذلك اليوم. لم يكن نفسه . . بل كأنما كان قد توسع . . كان ثقيلاً . . لطيفاً وسكيراً مثل لورد من اللوردات . عزف بشكل سيء ولكنه جميل جلست هيلين هناك في الغسق . . كانت تشع . . لم أر من قبل منظراً كذلك . غادر الضيوف مُتعبين وكئيبين . ذهبت معك في نزهة في الظلمة . تحدثت عن رحلة غريبة لك في كينيا اوماشابه، ذلك، لم اكن اصغي تماماً . . كنت افكر في ذينك الشخصين. عندما عدنا الى المنزل. كانا مايزالان يجلسان في المكان الذي تركناها فيه . كل منهما جالس في ركن من الغرفة ـ كانت النار والشموع شبه منطفئه . . وكانت آثار دموع على وجه ليوناردو. لم يبذل اي جهد لاخفاء حزنه . نجحت هيلينا اكثر منه في اخفاء عواطفها . واخذت تحدثنا عن عدد من الامور بصوت هادىء . . ذهبت الى فراشك . . وكان علي مساعدة ليو للصعود الى الطابق العلوي . . وقفنا خارج باب غرفة النوم وادار وجهه نحوي، تطلع اليّ وقال : تصوري، فقط، ان هناك فراشة مضطربة على النافذة، وعندما رجعت الى هيلينا، كانت جالسة على الكرسي الخاص بها، هادئة ومرتاحة تماما . لم يكن اي أثر للمرض عليها. لن انسى ابداً وجهها . وفي اليوم التالي سافرت يا امي الى جنيف . اربعة ايام قبل الموعد الذي كنا قد اتفقنا عليه . كانت هناك عاصفة ثلجية . . توقفت الخدمات الجوية، ولكنك نجحت في الحصول على مكان في معدّية نقلتك السيارة الى الميناء، وقبل صعودك الى المعدّية قلت : طلبت من ليوناردو البقاء فترة اطول . . يبدو ان بقاءه يفيد هيلينا . ابتسمت ثم تعانقنا وفجأة أصبح ليوناردو قلقاً، وغير مرتاح كان غائب الذهن دائما وخشنا . . وجلس يعمل في غرفته . في صبيحة عيد الفصح كان ثملاً وسقط من السلم . ذلك جعل مزاجه افضل . ذهب في نزهة طويلة تحت

المطر . . بعد عودته كان هادئاً . . ذهب الى هيلينا وقال بان عليه مغادرة المكان في خلال بضع ساعات . . وانه سيلتقي بها ثانية وسيعطيها كتاب ـ سيرة موزار ـ للذكرى . ثم طلب الاتصال تلفونياً بجنيف وتحدث معك حوالي نصف الساعة . وفي الامسية نفسها، سافر على الطائرة الاخيرة . خلال الليل، استيقظت على صوت فظيع . . كانت هيلينا تبكي . . ذهبت اليها . . اشتكت لي من الآم فظيعة في وركها وقدمها اليمنى . . وقالت بانها لاتعتقد انها قادرة على تحمل تلك الالام حتى الصباح . اعطيتها كل مسكنات الالم التي وجدتها ولكن كل ذلك لم يجد شيئاً معها . وفي الخامسة صباحاً، طلبت سيارة الاسعاف .

شارلوت : ونتيجة غلطتي، سقطت هيلينا طريحة الفراش .

ايفا : اظن ذلك .

شارلوت : تعنين أن مرض هيلينا . . . .

ايفا : نعم .

شارلوت : هل انت جادة في كلامك ؟

(ايفا صامتة . . شارلوت غير قادرة على الكلام) .

ايفا : لم تهتمي بها في عامها الاول . . وواصلت فيما بعد اهمالها واهمالي . . وعندما اصيبت هيلينا بمرض شديد، بعثت بها الى دار للعجزة والمعوقين .

شارلوت : لايمكن ان يكون ذلك صحيحاً . . .

ايفا : (بهدوء) وماهو الذي لايمكن ان يكون صحيحاً . ؟ ان كان لديك دليل يناقض كلامي . . دعيني اسمعه . . اماه . . انظري الي . . انظري الى هيلينا . . اماه . لا اعذار لديك . . هناك حقيقه واحدة فقط وكذبة واحدة فقط . ولا مجال للصفح .

شارلوت : انني لم اتعمد . . .

ايفا : كلا، لا اعتقد ذلك .

شارلوت : اذن، لايمكنك لومي،

ايفا : تتوقعين دائماً استثناء يتم لصالحك . لقد وضعت نوعاً من نظام قابل للحسم والخصم مع الحياة . ولكنك في يوم من الايام ستُرغمين على معرفة ان اتفاقك ذلك هو من جانب واحد لاغير . . ستُرغمين على ادراك مدى الذنب الذي ارتكبته، مثل اي شخص آخر .

شارلوت : مذنبة ! ولماذا؟ .

ايفا : مذنبة، لا اعرف لماذا!

شارلوت : نهائياً؟

(لاتجيب ايفا) .

شارلوت : ألا تأتين الى هنا . . قربي! . ألا تضعين ذراعيك حولي؟ انني خائفة بشدة . . حبيبتي . . هل تسامحينني على كل تلك الاخطاء التي ارتكبتها! ساحاول اصلاح اساليبي، يجب ان تعلميني . ستكون لنا أحاديث طويلة وطويلة . ولكن، ساعديني فقط . . لا استطيع الاستمرار مطلقاً، كراهيتك فظيعة . لم ادرك ذلك . كنت انانية وقلقة وتصرفت كالاطفال . . الانانيين القلقين في الاقل . اضربيني ان اردت! عزيزتي ايفا، ساعديني .

(صوت بكاء يسمع في المنزل الصامت . هيلينا . تنادي امها تسرع الأمرأتان الى غرفة الجلوس ثم ترتقيان السلم المظلم . تصل ايفا اولا . ولكن تدفعها شقيقتها جانباً، وتمد يدها لتمسك ذراع امها . . تضغط شارلوت برأسها على حضن البنت المريضة .)

ـ 17 ـ

شارلوت : (في التلفون) بول، عزيزي، انني آسفه لانني اتصلت بك في هذه الساعة المبكرة من الصباح يجب ان اتحدث بصوت منخفض كي لايسمعني أحد . هل تؤدي لي خدمة كبيرة! عندما تصل الى مكتبك، ارجو منك

ارسال برقية لي تقول فيها بان علي التوجه نحو باريس في الحال، او الى اي مكان يعجبك. لا استطيع تحمل المكوث هنا يوما آخر. ولكنني لا اقدر على مغادرة هذا المكان. يجب ان يكون هناك سبب ما. افعل اي شيء يا عزيزي پول، انك تحسن سرد القصص الخيالية. يجب ان اتوقف عن الحديث الآن. انه غال ايضاً. مع السلامة يا عزيزي. جميل منك ان تساعدني.

(تزحف شارلوت عائدة الى غرفتها. وتغلق الباب. ايفا لاتظهر. قد سمعت النداء الهاتفي.)

- 18 -

شارلوت: (في القطار) كان جميلاً منك، پول، حضورك معي الى بريتاني. لم اكن اتحمل المكان وحدي. اعتقد انني اصبت بصدمة خفيفة في بيندال. كانت ابنتي هيلينا هناك، لم اكن اتوقع ذلك. كانت مريضة اكثر من اي وقت آخر. لماذا لاتتمكن ان تموت. پول، هل تعتقد انها قسوة مني ان اتحدث هكذا. انت تعرفني جيداً. اليس كذلك؟ انني لم اتخل عنك قط، لم الغ حفلة موسيقية واحدة. يمكنك الاعتماد علي، اليس كذلك؟.

ايفا: (وحدها) علي التسرية عن نفسي، لايمكنني دائماً الاعتماد على اناس آخرين في حالات تعاستي. في الحقيقة، علينا على الدوام، تقريباً، ان نبكي بهدوء، كي لايسمعنا أحد.

شارلوت: (في القطار) پول، استمع دقيقة واحدة. لا، لاتنم! يقول النقاد دائماً انني موسيقية عظيمة. انني غير بخيلة مع نفسي. ام تراني كذلك؟ كل هذه الافكار السخيفة تتسابق في ذهني فجأة. پول، انك لاتتفق معي في ذلك لانك لاتريد ازعاج نفسك بقول العكس!.

ايفا: (وحدها) امي الصغيرة المسكينة، تهرب، كما فعلت، لقد بدت خائفة جداً. وبدت عجوزاً جداً ومتعبة. وجهها قد تقلص، واحمرّ انفها من كثرة البكاء. ربما لن اراها ابداً مرة اخرى. لقد رحلت لانني افزعتها.

شارلوت: (في القطار پول، انظر الى تلك القرية الصغيرة! قد اضيئت انوار المنازل في هذه اللحظة. الناس يؤدون واجبات المساء. هذا احدهم يعد العشاء. الاطفال يكتبون واجباتهم المدرسية. أحس بالاختناق. واشعر دوماً بالحنين الى المنزل. لكنني ما أكاد أصل البيت حتى ادرك انني كنت في شوق الى شيء آخر.

ايفا: (وحدها) سيحل الظلام بعد قليل، ويبدأ الجو يميل الى البرودة. يجب ان اعود الى البيت واعداد العشاء لفيكتور وهيلينا لا اقدر على الموت الآن. اخاف الانتحار. ربما يريد الله (الاستفادة مني) استعمالي يوما ما، ويطلقني فيما بعد من إسار السجن. يجب ان استعد.

شارلوت: (في القطار) أتعلم، پول، ان لابنتي هيلينا عينين جميلتين، واضحتين لامعتين. لها عينا جوزيف. وعندما أمسك برأسها، تركز نظراتها علي. كيف تتحمل العيش بكل آلامها؟ على العموم، كانت حياتي رائعة، ولكن ماذا عن حياتي! پول، قد سارت الامور بشكل حسن معي. أحس بشيء من الحزن، لابأس من الاعتراف، ولكنني في الوقت نفسه، أحس الآن انني في حالة جيدة. انا لااشعر بالضجر عندما اتعرف على حقيقة نفسي، سأحاول العيش بدونه.

ايفا: (تتطلع الى نفسها) هل تضربين على وجنتي؟ هل تهمس في اذني! أأنت معي الآن! لن يفارق احدنا الآخر ابداً. انت وانا.

شارلوت: (تبتسم) پول، انك روح طيبة. ماذا سافعل بدونك؟ وماذا ستفعل بدوني!. انت تعلم مدى استفادتك مني في الفرقة الموسيقية.

ايفا: ارى نوراً في غرفة هيلينا، فيكتور يتحدث معها. تلك بادرة، طيبة منه. انه يعلمها برحيل والدتها.

- 19 -

فيكتور: هيلينا، لدي شيء اريد اخبارك به. سافرت شارلوت صباح هذا اليوم. لم نود إيقاظك. كنت غارقة في نوم عميق بفضل تلك الاقراص. وكان الليل كئيباً. وهكذا مثلما ذكرت، لم نرغب في ايقاظك.

(هيلينا تقول شيئاً)

فيكتور: أوصت والدتك بتبليغك حبها. كانت قلقة وحزينة.

كانت قد بكت . .

(هيلينا تقول شيئاً)

فيكتور: ايفا ذهبت في نزهة وقت الغسق . . انها هادئة تماماً، بل انها مرحة تقريباً . . اعتقد انها سعيدة لسفر شارلوت .

(هيلينا تقول شيئاً)

فيكتور: يا عزيزتي هيلينا، لا اعرف، كانت تتطلع كثيراً الى هذا اللقاء مع والدتها . . كانت قد علقت عليه آمالا . . لم استطع ان اكون قاسياً معها وأحذرها . لذلك سارت الامور بصورة غير مرضية .

(هيلينا تقول شيئاً بصعوبة كبيرة)

فيكتور: لا استطيع ان افهم ما تقولين .

(هيلينا ترتجف وتعيد سؤالها)

فيكتور: تقولين انك تريدين . . . ماذا تريدين؟

(هيلينا منفعلة، تقول الشيء نفسه)

فيكتور: عزيزتي، حاولي التحدث بهدوء . . والا فاني غير قادر على فهمك (هيلينا تبدأ في الصراخ . . انها تهتز بفعل الاضطراب العنيف المتزايد . . يمكن سماع فقرات من جمل تتفوه بها من خلال الصرخات . . تعض شفتها حتى الادماء . . عيناها تلتمسان شيئاً . .)

فيكتور: ايفا، تعالي حالاً . . هيلينا تتعرض لنوبة . . أسرعي! .

(تصبح صرخات هيلينا أقوى وغير انسانية، تقذف بنفسها عن الكرسي بحيث ينقلب، يتقلص جسدها، يداها نحو الخارج، دم وزبد ابيض يجريان من فمها . . تدخل ايفا، وتحاول بالتعاون مع فيكتور عبثاً تهدئة هيلينا، ووضع الدواء بين اسنانها المطبقة) .

خاتمــــة - ٢٠ -

فيكتور : اقف هنا أحياناً، اتطلع الى زوجتي دون ان تنتبه لوجودي . انها حزينة جداً . . كانت الليالي الاخيرة الماضية فظيعة . لم تكن قادرة على النوم . تقول انها لن تستطيع ان تغفر لنفسها كيف انها دفعت والدتها دفعاً للرحيل . لاتريد شيئاً سوى التحدث اليها . . ولكن ماذا تقول! انها مجرد عبارات وكلمات جوفاء لامعنى لها . يجب ان ابقى متطلعاً وهي في معاناتها، دون ان يكون في قدرتي مساعدتها .

ايفا: أخارج انت؟

فيكتور: الى مركز البريد لاغير، لمجرد جلب رزمة من الكتب .

ايفا: كن طيباً وخذ معك في الوقت نفسه هذه الرسالة .

فيكتور: طبعاً، اوه انها لشارلوت .

ايفا: بامكانك قراءتها ان وددت . . انني صاعدة الى فوق لامضاء بعض الوقت مع لينا .

فيكتور: (يقرأ) ادركت الآن انني كنت مخطئة في حقك . . قابلتك بطلبات بدلاً من الحب . . عذبتك بكراهية بغيضة، لم تعد حقيقية! كل ما فعلته كان خطأ، اريد ان اطلب مغفرتك.بصيرة هيلينا أشد نفاذا مني . . فقط منحت في الوقت الذي طلبتُ فيه . كانت قريبة منك بينما حاولت الابقاء على المسافة البعيدة بيني وبينك . فجأة، خطر لي بانه كان علي الاهتمام بك . . الماضي هو الماضي . . لن ادعك ترحلين ثانية . ليست لدي ادنى فكرة عن وصول هذه الرسالة اليك . . ولكنني آمل، ان اكتشافي لن يذهب عبثاً . . وبعد كل شيء . . هناك الرحمة . اعني الفرحة العظمى من ان يعتني احدنا بالآخر، في ان يساعد أحدنا الآخر . . وفي التعبير عن المحبة . اريد ان تعرفي بانني لن ادعك ترحلين مرة اخرى او ان تختفي من حياتي . سأستمر في المحاولة . . لن استسلم حتى ان كان الوقت متأخراً . . لا اعتقد ان الوقت متأخر جداً . . يجب ان لايكون متأخراً جداً .

تجربة ياسوجيرو أوزو في كتابة السيناريو

دونالد ريتشي
Donald Richie

ترجمة: فلاح رحيم

يُعد ياسو جيرو اوزو (1903ـ1963) من رواد السينما اليابانية الكبار. نشأ في طوكيو واصبح مساعد مخرج لشركة شوشيكو للافلام عام 1923. في اواسط العشرينات عمل لاول مرة في الاخراج ولكنه لم يرسخ سمعته واسلوبه الا في اوائل الثلاثينات حيث اخرج كوميدياته الصامته «تخرجت ولكن، . . .» 1931 و«ولدت ولكن، . . .» 1932. ثم اخرج بعد عدة سنوات «اخوة واخوات عائلة تودا» 1941 وهو تأمل في المواقف اليابانية تجاه الامومة وكان نقطة البدء في نجاحه على صعيد شباك التذاكر.

توقف اوزو عن اخراج الافلام بين 1942 و1947. ثم بدأ في عام 1947 بسلسلة من الافلام ارتبط فيها تجويده لاسلوبه مع اهتمام باحوال ما بعد الحرب. وقد استأصل الحبكة تقريباً بينما وجه عنايته لخلق الاجواء ودراسة الشخصية بشكل تفصيلي. عرف عنه ابتعاده بصورة تامة عن اللجوء الى حيل حركة الكاميرا وتفضيله اللقطات التصويرية المستقيمة، فقد حرص على وضع الة التصوير على ارتفاع اربعة اقدام من الارض، وهو بالضبط المكان الذي يتيح لمشاهد يجلس على الطريقة اليابانية متابعة اللقطات. لقد اشتهر اوزو بنمط من الافلام يتعامل مع حياة العائلة اليابانية من الطبقات الوسطى الدنيا يسمى (شومين جيكي). وتقدم افلامه امثلة بليغة على المعالجة الاصيلة في الشكل والمضمون كما في «الربيع المتأخر» 1949 و«الصيف المبكر» 1951 و«نكهة الشاي الاخضر على الرز» 1952] و«قصة من طوكيو» 1953 و«الربيع المبكر» 1956. هذه الافلام ساعدت على تكريس اوزو كمخرج عالمي بارز. كما ان اوزو اظهر استاذية ومهارة في استخدام اللون في افلامه المتأخرة مثل «الخريف المبكر» 1961 و«عصر الخريف» 1962.

الدراسة التي نقدمها هنا تمثل القسم الاول من كتاب خصصه الناقد السينمائي دونالد ريتشي لدراسة افلام وفن اوزو. وقد عمدت الى حذف بعض الاستطرادات والامثلة التي تكرر تأكيد الفكرة نفسها محاولاً عدم المساس بالافكار الاساس الواردة فيه وعدم تغيير الصياغات الموجودة اصلاً. الموضوع محاولة لاستقصاء واجابة عدة تساؤلات هامة تتعلق بفن كتابة السيناريو والمراحل الاساس التي يكابدها كاتب السيناريو في ذلك. انه يناقش طريقة اوزو ومساعدة كوغو نودا في بناء افلامه. كما يوضح وسائل اوزو في الكتابة ومضامينه التي يتناولها والعلاقة الحيوية بينهما. ان هذه الدراسة تصلح اضافة الى كشفها عن التراكيب الداخلية للسيناريو، ان تكون نموذجاً تطبيقياً في التعامل النقدي مع هذا الجزء الحيوي في الفيلم.

المترجم

قال اوزوذات مرة: «ان اصعب جزء في صناعة الافلام هوكتابة السيناريو»[1]. ان احد اسباب هذه الصعوبة حاجة اوزو اليابانية البحتة الى تحويل الناس ـ الى شيء شخصي. وكما هو الحال مع اغلب ابناء جلدته فان اصالة اوزو لا تكمن في المادة نفسها ـ وقد كانت دائماً من النوع الاشد دنيوية ـ ولكن في الزاوية التي يتم بها النظر الى المادة، وفي الطريقة الشخصية بل وحتى الاسلوب المنفرد الذي يعاد تجميع هذه المادة بموجبها في الفيلم. ومثل اغلب الفنانين اليابانيين كان اوزو بهذا المعنى شكلياً، وصيغة الاحداث في الفيلم لها اهمية الاحداث نفسها.
ورغم ذلك فان اوزو على خلاف العديد من الفنانين نادراً ما كان من دعاة الشكلية، ونادراً ما كان مقتنعاً بمجرد صياغة ممتعة. ان مغزى السينما التي يقصدها ينشأ من دمج عناصر فيلمه، التناسق وعدم التطابق في الصياغات بين حين وآخر. كان اوزو يتحمل مشقة كبيرة في ايجاد المكان النهائي لمشهد اولسطر من الحوار في السيناريو، اكثر مما يتحمل في اي جانب آخر من صناعة الفيلم ـ التصوير، المونتاج . . . الخ ـ. وقد ابدى في اكثر من مناسبة ملاحظته في ان السيناريو الجيد يعني فيلماً جيداً، وهو في هذا مثل المعماري مع المخطط المفصل لمشروعه، النجار مع التصميم الدقيق لعمله.

ان اي مخرج افلام مقتدر يدرك بالطبع الاهمية القصوى للسيناريو. ولكن ما يميز اوزو هو الكيفية التي يكتب بها مخطوطات افلامه. ان السيناريوهات الاعتيادية تكتب عادة مثلما تكتب القصص، تبدأ بفترة حرجة زاخرة بالوعود ثم تتم ملاحقة المراحل التي تتشكل بها الشخصية، او انها (وربما يكون هذا اكثر انتشاراً في السينما الغربية التقليدية) تفرض على الشخصية التطور بطريقة معينة، وعندما يكتمل فعل معين ويلاحظ حدوث تغير فان السيناريو يعتبر في حكم المنتهي. قلما يلجأ اوزو الى الطريقة الاخيرة يملؤه شعور بانها تشوه الشخصية وتحطم احتمال الصدق، اما الطريقة الاولى فانه اكثر ابتعاداً عنها. كان يقول احياناً[2] «الحبكة تضجرني». ومن المؤكد ان افلامه نادراً ما تحتوي على شيء مثلها. في الواقع نجد اخف قدر ممكن من خطوط القصة، وتقليديتها تزيد قلّتها قلة.

ان تقليدية الاحداث في افلام اوزو تعد متطرفة حتى بمقاييس القواعد اليابانية. الزواج والموت هما النهايات الوحيدة المسموح بها في الكثير من افلامه المتأخرة، التقويمات وحالات سوء التفاهم التي تميز التقدم باتجاه النهاية غالباً ما تكون غير استثنائية. كما نجد الحقائق البدهية بغزارة وكذلك التطابق والوضوح. ان طريقة واسلوب اوزو تجاريان مادته فهو لا يحاول ان يشوش الامور ابداً.

لقد رأينا ان اوزو يفكر بالسيناريو على انه المخطط الهندسي المفصل، ويرى وجوب اتباعه باكبر قدر ممكن من التدقيق. رغم انه هو الذي جاء باساليب المعماري الى الفيلم الياباني (وباصالة اشاد بها النقاد اليابانيون) فقد كان مستخدماً ابواب تاتامي وفوسوما ذات حجم ثابت مع دعامات وهياكل متطابقة القياسات في كل بناية يشيدها فان اوزو كذلك، وهو يبني افلاماً ذات قوالب شعورية، يعرف حجم وشكل العديد من المشاهد التي يمكن ان يستخدمها لذلك فانها تتكرر بتنويع معدوم او ضئيل فيلماً بعد آخر. ويستمر اوزو كالنجار في اكمال تفاصيل فيلمه، رابطاً المشهد مع الاخر في سلسلة من التوكيدات والتوازنات المعمارية، خالقاً داراً مكتملاً للمتفرج يتجول فيها. ان النجار الياباني التقليدي يستخدم الخشب لهذا الغرض، اوزو يستخدم الحوار.

لم يستخدم اوزو ما اصبح الطريقة المميزة لعمله في الافلام الاولى. ان دفاتر الملاحظات لفيلم «ولدت ولكن، . . . » و«كان ثمة اب» تبين ان السيناريو قد كتب حسب تسلسل زمني بحيث يكتب الحوار لكل مشهد قبل الشروع في المشهد اللاحق. وتتم الاشارة الى المكان في الغالب اما بخط او بصورة مشتركة مع اوزو، فانه قد وضح الطريقة في منتصف احد الافلام المتأخرة «نهاية الصيف» من خلال بدايات فيلمين آخرين هما «عصر خريف» والفيلم غير المكتمل «الفجل والجزر».

يمكن ان تأتي الفكرة الاساس من اي مكان وكما في الفكرة الاصلية لفيلم (الابن الوحيد) كانت تأتي من حياة اوزو الخاصة احياناً[3]. بعض الافكار تأتي من قصص كان قد سمعها، فبذرة «نهاية الصيف» تكمن في قصة

سمعهـا من صديقـة له عن رجـل ظل الجميـع يظنون انه علي وشك الموت حتى نهض فجأة وتحسن حاله. بعضها جاءت من تجارب شخصية رواها له الناس تعود الى الحرب الصينية ؛ لقد زار اوزو الباقين على قيد الحياة لاصدقاء كانـوا قد قتلوا (اثـرت فيـه ارملة بشكـل خاص؛ كان زوجها معروفاً بجبنه، وكانت تريد ان تسمع عن مدى شجاعته فقـط). «بعـد سنـوات قال في «الـربيـع المبكـر» انه كان يستخدم الكثير مما عرضه عليه هؤلاء الناس». في اغلب الاحيـان كانت الافكـار تأتي من المـزاوجـة بين هذه المصـادر. احد الامثلة الواضحة على ذلك منشأ فيلم «الفجل والجزر»: (15 آذار 1963 جاء تاداو ايكيدا [احد المساعدين الاوائل لاوزو] وذكر شيئاً عن قول جوته في مكان ما بان اكثر الاشياء حقارة هو ان يفسد شخص سعادة شخص آخر. من ذلك شرعنا في تحديد الخطوط العامة للقصة وتنظيم الشخصيـات»[6]. الفكـرة الـرئيسـة في «عصر خريف» جاءت في 31 كانون الثاني 1962 من مقال في PHP وهي مجلة حربية للتوجيه المعنوي تصادف ان قرأها اوزو ونودا.

ما ان يقرر الرجلان بصورة عامة الموضوع الذي سيدور عنه الفيلم حتى يبدآن بتبادل الحديث حوله (ان لم تكن الكتابة»:

3 آيـار 1962 : نقـرر بشكـل تقـريبي ان يكون موضوع الفيلم [عصر خريف] حول رجل تربطه صداقة مع امرأة تشبه زوجته المتوفاة [وهو دور لم يتم تطويره في الفيلم المكتمل]. 15 آيار: نتخذ قرارات بشأن ترتيب الشخصيات والمشـاهـد. 16 آيـار: ناقشنا مختلف الحوادث حوالي ساعة ونصف. 19 آيار: نحن نأخذ مختلف الاحداث بنظر الاعتبـار ونسجـل مختلف المـلاحظـات. 20 آيـار: نحن نأخذ بنظر الاعتبار ونسجل مختلف الملاحظات 20 آيار: نحن نأخذ بنظر الاعتبار العلاقات داخل العائلة مع مشاعر الابنة كنقطة مركزية [وهو دور ظهر في الفيلم المكتمل]. ان افكارنا تزداد ثباتاً بصورة تدريجية. 26 آيار: اخيراً وبعد وقت طويل يبدأ العمل. جهد آخر ونستجمع الشكل.»

لا يعني نودا بالعمـل سينـاريـو الحـوار (ان ذلـك يأتي لاحقاً) ولكن ادراج المشاهد المختلفة التي يقرران الرغبة فيهـا. الشهـر لاول في خلق «عصـر خريف» امضينـاه في الكـلام. لكن حتى عنـد ذاك لا يكـون «العمـل» قد بدأ بالفعـل؛ «13 حزيـران: كبـدايـة سنشـرع غداً في وضع البطاقات. 14 حزيران: وضعنا ست بطاقات: لقاء قاعة الدرس، المشهد مع المعلم العجوز، مشهد البار... الخ» بدأت الكتابة في 30 حزيران، اي بعد مرور نصف عام على فكـرتهمـا الاصليـة، وشهـران على بداية الكلام بشأنها. ومع ذلك فان الكتابة الحقيقية استغرقت شهراً واحداً فقط «25 تموز: انتهى. 233 صفحة».

من مفكرة السنة السابقة يستطيع المرء ان يعيد بناء ما دأب عليه اوزو ونودا منذ ان شرعا في كتابة البطاقات حتى اكمـال السينـاريـو. لقـد اعتـاد الـرجلان في هذه الافلام المتأخرة على كتابة تفاصيل كل مشهد على بطاقة ـ بطاقة واحـدة لمشهـد واحـد ـ بعـدهـا خلط البطـاقـات على المنضدة. هذه الطريقة في البناء التي يشيع استخدامها في الافلام المتحركة، تسمح بها بمتابعة تطور الاحداث والشكل المتنامي للفيلم. نجد مثالاً على طبيعة هذه الطريقة اثنـاء العمـل في التكـوينـات المبكـرة للمفكـرة التي تسرد تواريخ خلق «نهاية الصيف»: «10 آذار 1961»: العدد الاجمالي للمشاهد هو أثنان وثلاثون، منها اربع وعشرون موضوعة في شكل جيد. 12 آذار نحن نناقش المشاهد من مختلف الـزوايـا ويبـدو أننا نستطيع ان نبدأ الكتابة بعد غد. 15 آذار: بدأنا ولكن قررنا الحاجة الى ايجاد حادثة كوميذية كبيرة. 16 آذار: بنينا شيئاً هنا وآخر هناك، لكننا نعتقد شيئاً ما. العمل لا يسير على مايرام». اذن فعلينا ان نتخيـل اوزو ونـودا خلال آذار 1961 جالسين امـام منضـدة كبيرة في فيلا تاتيشينا، يتجولان، كانهما في لعبة سوليتر مزدوجـة مطـولـة واوراق اللعب كبيرة ومليئة بالخربشات والرسوم. احياناً يبدآن بسيناريو الحوار حالما يصبح الترتيب الشكلي للمشـاهـد مقنعـاً؛ تشير المفكرة (فقرة 30 حزيران 1962) الى ان «عصر خريف» قد كتب مباشرة من ركام البطاقات التي كان قد تم ترقيمها؛ المشهد الاول اولاً ثم يستمران مع البقية حتى النهاية.

ان كتابة «نهاية الصيف» كانت أقل استقامة :

«17 آذار : نبدأ الكتابة من مشهد محل كيوتو للآيس كريم ، حوالي اربع صفحات . 21آذار : نتأمل شكل العائلة بعد توقف العمل ولدينا بعض الافكار 30آذار : ننتهي من المشهد الذي يتشاجر فيه الاب العجوز مع ابنته وزوجها . 3نيسان : ننتهي من مشاهد المساء والفجر (نغطي موت الاب العجوز) ومشهد المكتب في الصباح التالي . 9نيسان : ننتهي من مشاهد لعبة الاختباء والملاحقة والمشهد في مسابقات الدراجات الهوائية ، والمشاهد في مشرب اوسكا . 10نيسان انتهينا من مشهد العائلة الكبيرة عندما تسمع عن مرض الاب العجوز . بعد ذلك تحدثنا عن مشاهد كيوتو اللاحقة . 11نيسان : انتهينا من مشاهد الساساكي القسم الاول من مشهد محرقة الموتى . 13نيسان : اكملنا مشهد محرقة الموتى . 14نيسان : انجزنا مشاهد الحقل والطريق (موكب الجنازة) . كنا نزمع العودة الى المشهد ولكن ذلك لم يرق لنا فذهبنا الى الفراش . 15نيسان : نعيد النظر مرة اخرى فيما انجزناه بالفعل ، فكرنا فيما تبقى امامنا . . . 21نيسان : انتهى . استغرق سبعة وعشرين يوماً من الكتابة (208) صفحات» .

يتضح من التدوينات في مفكرة نودا ان الرجلين ، سواء كتبا مشاهد السيناريو بشكل متسلسل ام متناثر ، كانا في إلفة تامة مع الشخصيات قبل ان يشرعا بالكتابة ، وان سيناريو الحوار والتوازنات ضمن الصورة قد تحققت بشكل مقنع قبل ان تبدأ الكتابة . كان الوصول الى هذه النقطة يستغرق وقتاً وقدراً كبيراً من الكلام ، وهو كما قال اوزو مراراً عمل شاق جداً ، وتجري خلال كتابة سيناريو الحوار بعض التعديلات احياناً . في احدى فقرات المفكرة بتاريخ 30آيار 1960 يقول نودا بانهما قد قررا في «الخريف المتأخر» وضع مشهد الفندق قبل مشهد البحيرة ، على عكس المواقع التي كانا قد قرراها في كل من الفيلم ونموذجه «الربيع المتأخر» . ولكن ما ان ينتهي سيناريو الحوار حتى تنعدم اية تغييرات اخرى ، فكأن الفيلم المكتمل يخرج من مخطط هندسي مفصل .

احد الاختلافات الرئيسة بين اوزو ومخرجي الافلام الاخرين هو الاستقلال الذاتي للمشهد الواحد في افلام اوزو ، والاهمية الهائلة التي تولى للحوار كعامل كشف عن الشخصية . ان صانع الافلام التقليدي غالباً مايقرر اختبار المكان والحبكة اولاً ، وهو يحمل في ذهنه مكاناً للمشهد داخل الفيلم ، بعد ذلك فقط يحاول ان يفكر بشيء يضعه على السنة الشخصيات يساعد في تطوير الحبكة قليلاً . طريقة مخرجي الافلام المتحركة ، او الكوميدات الموسيقية الذين يبنون افلامهم حول مسار صوتي تام . احدى نتائج هذه الطريقة خلق شخصيات لا تعتمد باية حال على تلافيف الحبكة او القصة . ان اوزو ومساعده لا يمتلكان عادة الا فكرة أشد عمومية عن الشكل الذي يرغبان لفلمهما . انهما يعلمان مثلاً ان الفيلم الذي يرغبان في انجازه يدور عن ابنة تتزوج وتترك احد والديها وحيداً في النهاية .

هذه هي بذرة افلام لولاها لاختلف عما هي عليه : «الابن الوحيد» ، «اخوة واخوات عائلة تودا» ، «الربيع المتأخر» ، «بداية الصيف» ، «الخريف المتأخر» ، «عصر الخريف» . ولكن على خلاف صانعي الافلام الاخرين فانهما لا يمكن ان يبدآ بوضع مخطط عام للحدث على امل ان يتطور عنه عدد متصور من الشخصيات . بل هما يبدآن المشهد ببساطة وفي الذهن نتيجة مرغوب بها لكنها غامضة وبعيدة في الوقت نفسه ؛ كل شخصية لها اسمها الخاص ومجموعة من الخصائص العامة التي تناسب دورها في العائلة(اب ، ابنة ، عم . . . الخ) او بالاحرى ينمو الحوار الذي تظهر من خلاله الى الحياة ـ وفقاً لطبيعتها الشخصية التي يكتشفها اوزو ومساعده كاتب السيناريو . تصبح الشخصية واقعية دون رجوع الى القصة او الحبكة ؛ ذلك لان كل الكلمات التي قالتها عبرّت عن تلك المبادىء الشخصية التي ينبغي للكاتبين اكتشافها .

كانت النتيجة انصافاً ثابتاً لشخصيات اوزو ، انصافاً يستند على اعطائها قدراً من الحرية لا تكاد تعرفه الشخصيات السينمائية الاخرى . فما دامت لا تمتلك عملاً تؤديه ، ولا قصة تمثلها ، ولا حبكة تطورها فانها تستطيع ان تكون متناقضة ، لا شرعية ـ ولكن دائماً صادقة مع ذاتها .

ان انصاف شخصيات اوزو يعزى الى الانصاف في الحوار الذي يضعه. حتى في افلام اوزو الصامتة فان عناوين الحوار، وهنالك العديد منها، يجب ان تعطى لها اهمية المرئيات نفسها. ان الحوار، محكياً كان او مطبوعاً، هو الذي يدعم ويخلق الشخصية ويميزها عن سواها. ورغم ان هنالك العديد من المشاهد التي ليس فيها حوار في افلام اوزو فانها لا تقدم الا بعد اتمام بناء الشخصية. اننا نعرفها بالدرجة الاولى من خلال ما تقوله.

ان اوزو لا يهمل المرئيات بصورة تامة عند كتابة السيناريو بل يخربش عادة بعض الاشارات الى المكان، وباعتباره فناناً من الهواة الماهرين فهو يرسم مخططات للمشاهد المقترحة. العبرة هنا كونه يخطط مشاهده بالرسم ولا يكتبها. ان هنالك اقل القليل فحسب من الوصف لما يفعله الناس، وليس ثمة اي وصف للمشاعر. السيناريو النهائي اذن يكون اشبه بمسرحية اذاعية لكن المرء لا يكون واعياً بذلك في الفيلم لعدم وجود اية مسرحية اذاعية مكتوبة بالبراعة نفسها. في اليابان تعتبر سيناريوهات اوزو بمثابة ادب: ان مستوى الاصالة الواقعية ورسم الشخصيات المتحقق شديد العظمة مع ان الاقتصاد في الكتابة شديد، كل ذلك الى حدّ يجعل السيناريو جديراً بان يكون عملاً فنياً. رغم ان العديد من الظلال الدقيقة للحوار لا يمكن تذوقها الا في الفيلم نفسه فان لدى القارىء، حتى في الترجمة، احساس بانصاف الحوار لدى اوزو، بحتميته وهي غير شائعة في اية واسطة، وشديدة الندرة في السينما.

اسلوب اوزو هو الواقعية المصعدّة. الشخصيات لا تقول الا ما يمكن ان تقوله، ومع ذلك فالحوار مدهش باستمرار لانه يكشف دائماً عن الظلال الدقيقة في الشخصية التي نجهلها حتى لحظة الكلام. ان ذلك شبيه بالحياة، لكن درجة سرعة الحوار لدى اوزو (عكس سرعة فيلمه) خاطفة جداً بحيث اننا نتعلم في ثوان ما يستغرق شهوراً في الحياة. مع ذلك فنحن لا نُلقن، اننا نرصد فقط بوعي مصعدّ. وكما سيتضح فيما بعد فان مشاهدة فيلم لاوزو تتطلب منا الكثير. نحن نوضع ازاء الدليل كما هو ولكن علينا ان نلم شتاته بانفسنا. ونقول هنا بثقة ان المهارة التي يصنع بها اوزو الفيلم عادة تحول دون استجماع اجزائه باية طريقة غير تلك التي قصدها هو. ومع ذلك فأن اوزو يتطلب قدراً من الثقة والنية الحسنة غير اعتياديين بين المخرجين. اولئك الذين يأتون الى افلامه بدون هذه الصفات يعودون الى البيت فارغي الرؤوس مثلما جاءوا.

إن الاسلوب غير المباشر الواضح في افلام اوزو يتطلب منا الصبر، خصوصاً في بكرات الافتتاح. رغم ان هنالك دائماً الكثير من الحوار في المشاهد الافتتاحية فانها لا تكون ابداً، بشكل جلي، عن اي شيء. اذا كنا نافدي الصبر بانتظار ابتداء الحادثة، القصة، او حبكة من نوع ما تستغرقنا فاننا لم نحضر الفيلم المناسب. انه دليل براءة لروح اوزو الجماعية في كوننا عملياً نادراً ما نشعر بهذا النوع من نفاد الصبر. ان واقعية هذا العالم واضحة جداً، ومتطلباتها بعد كل شيء ليست الا تلك المتطلبات التي يفرضها علينا العالم اليومي بشكل مألوف. ومنذ البداية نتلقى اضاءات مفاجئة للشخصية، لمحات سريعة للنموذج، تجعلنا نأمل اولاً ثم نقتنع اخيراً بان هنالك رغم كل شيء نوعاً من النظام للحياة مهما كان غامضاً، ومهما كان عصياً على الفهم.

لم يكن اوزو يضجر من الحبكة بل يكرهها بشكل فعال. ربما لشعوره بانها تمتهن الناس وتؤدي الى خلق شخصيات مقيدة، شخصيات تفشل في عكس تعقيد ولا منطقية الشخصيات الانسانية الحقة. وبالطريقة نفسها فانه يشعر بان ما يحدث في حوار الشاشة التقليدية هو تضحية الشخصيات باستمرار مقابل مايريد ان يضعه على لسانها كتاب السيناريو. كان اوزو يقول احياناً ان تستخدم هو ان تسيء الاستخدام. ان فكرته عن الطبيعة البشرية وفق هذا المعنى رفيعة جداً، وفضوله واهتمامه بالناس عظيمان جداً بحيث انه ينكر على نفسه وسيلة الراحة التي توفرها دون شك القصة او الحبكة والحوار التقليدي. في هذا ينضم اوزو الى قلة، قلة قليلة، من الفنانين الاخرين الذين يحملون القناعات نفسها وطرق العمل: جين اوستن، انطون تشيكوف نويا شيكا، هنري غرين، كافو

ناجاي، ايفي كومتن - بيرنت، وربما قلة غيرهم ان اوزو، وهو قليل الاطلاع على اغلبهم، يبدو وكأنه يرجع الصدى لهم جميعاً، لان مايستحوذ عليهم هو الانشغال نفسه بالطبيعة البشرية كما هي والايمان بالشكل باعتباره كاشفاً حقيقياً عن الحالة الانسانية والاعتقاد بالسخرية كاداة مناسبة لذلك الكشف. ان جاذبية شخصيات اوزو، التي اصبحت معروفة الان بصورة جيدة، تستند الى حريتها التامة وماينتج عنها من امتلاء. اذا كنا نحبها فلاننا نفهمها جيداً. ونحن نفهمها لان اوزو لم يضح باي جزء منها مقابل اعتبارات مثل الفعل واستمرارية الشخصية والمعقولية التي تكون في العادة اعلى منزلة في الفيلم.

كان خلق سيناريو وفق مثل هذه التقييدات بالطبع امراً على جانب كبير من الصعوبة. ان الملجأ الوحيد امام اوزو هو ان يعمل كما قيل على طريقة تشيكوف، ان يكتب ويعيد الكتابة، يخلق مشاهد منفردة، يضاهيها، يشذ بها، يضيف عليها، ويكشف بعمل متأن عن التناظرات والسخريات في البناء المتنامي. ربما كان لهذا السبب نادراً مايعمل بمفرده. إنه يعمل عادة مع كوغو نودا صديق العمر والرفيق الذي توفي بعد المخرج بوقت قصير. يقول اوزو انهما كانا يعملان بانسجام كبير لانهما متشابهان الى حد بعيد؛ «عندما يعمل مخرج مع كاتب سيناريو فانهما يجب ان يمتلكا بعض العادات المشتركة، بخلاف ذلك فانهما لن ينسجما على الاطلاق. في حالتي مع نودا نحن متفقان بشأن السهر الى وقت متأخر والشراب واشياء كهذه. ان ذلك هو الاكثر اهمية»[9]

طريقتهما في العمل كانت نفسها دائماً ان يذهبا الى مكان ما ويسهران الى وقت متأخر مع الشراب حتى تبدأ الافكار بالتوافد عليهما. وقد تذكر نودا فيما بعد الاماكن المختلفة التي عملا فيها: «اعتدنا العمل احياناً في مشرب يدعى فيلد ماوس في نيشي كنزا، او الذهاب الى فندق يدعى ناكانيشي في يوكاوارا. وفي فندق في جيكاساكي اوصدنا دوننا الباب وكتبنا «الربيع المتأخر». فيما بعد اشترى اوزو منزلاً جبلياً في تيتشينا وفيه كتبا كل الافلام ابتداء بالربيع المبكر ومابعده. وحسب نودا:

«السيناريو الواحد يستغرق منا عادة ثلاثة الى اربعة اشهر، وذلك اذا لم نكن نعده عن نص ما (كما فعلا في «اخوات ميونكاتا» و«الاعشاب الطافية» وغيرها) بل نعمل وفق بداية خاصة. ذلك هو الزمن الذي استغرقته «قصة من طوكيو» الذي انجزناه بهذا الفندق في جيكاساكي. انه منزل داخلي (يادويا) اكثر منه فندقاً (ريوكان) كانت لنا غرفة فيها ثمانية من التاتامي تطل في الشرق والجنوب على حديقة طويلة وتستقبل شمساً ساطعة. البراعم تتفتح، ثم الازهار والثمار ونحن لم ننته بعد من عملنا. كنا نتبضّع كلما خرجنا للتمشي، وقد اعتاد اوزو على شراء اللحم وصنع الهامبركر. وكنا نشرب الكثير ايضاً. وعند الانتهاء من السيناريو يكون لدينا احياناً اكثر من مئة زجاجة ساك كبيرة فارغة، علماً ان زارونا. كانوا يساعدون في احتسائها معنا. وقد اعتاد اوزو على ترقيم كل زجاجة. ثم يحصيها ويقول: «ها قد وصلنا الى الرقم ثمانيس ولم ننته من السيناريو حتى الان»[10].

نجد في المفكرة ملاحظة انتصار في ختام «قصة من طوكيو»: «انتهى. (103) أيام (43) زجاجة ساك»[11].

كان اوزو على اتفاق عادة مع كتاب سيناريو افلامه جميعاً، لكن الاتفاق مع نودا كان تاماً بحيث ان اوزو يقول بدهشة احياناً: «عندما اعمل مع نودا فاننا نتفق بشأن مقاطع قصيرة من الحوار. ورغم اننا لا نناقش على الاطلاق تفاصيل الديكور والملابس فان تصوره عن هذه الاشياء يكون دائماً في توافق مع تصوري. ان افكارنا لا تتناقض ابداً. نحن نتفق حتى على وجوب انهاء السطر بـ(وا) أو (يو) [ادوات تشير الى الدرجة]. بالطبع تتكون لدينا احياناً افكار مختلفة. ونحن لا نسويها بسهولة مادام كلانا عنيداً»[14]. بعد موت اوزو بوقت قصير وقبل وفاته استرجع نودا العديد من مثل هذه الاختلافات في الرأي: «اذا لم نتفق فنحن يمكن ان نبقى في شجار احياناً ليومين او ثلاثة ايام لا يكاد يكلم احدنا الاخر، عدا ملاحظات مثل: «اخيراً بدأت اوراق شجر البتولا تتساقط» أو «في الليلة الماضية ظل طير يغني في الوادي» بعد بضعة ايام من هذا النوع تبدر اما منه او مني بصورة غريبة فكرة تختلف تماماً عما كنا نفكر به من قبل، وهكذا يستمر العمل بتدفق مرة اخرى»[15]

كان العمل ينصب بالدرجة الاولى على سيناريو الحوار. كان الرجلان يخلقان ما يقال ثم يحددان عادة في وقت لاحق اين يمكن ان يقال ذلك ولمدىٰ ادنىٰ متى؟؛ في بعض الاحيان كانت توضع التصاميم والخطوط العريضة، كما في حالة (صباح الخير)، بسبب عدد الشخصيات. ومع ذلك فالحوار يكتب عادة بشكل حر، ومنه تخرج الشخصيات. يعتبر دفتر الملاحظات لفيلم (كان ثمة اب) احد الامثلة الباقية على مثل هذه المسوّدة الاصلية؛ هنا كانت تتم اضافة مكونات المشهد، ولكن الاكثر حدوثاً هو اضافة وصف الاماكن. . . الخ الى سيناريو الحوار. اما ان يتم ذلك حتى تستنسخ كل الاجزاء مرة اخرى ويرُمى الاصل جانباً. اذاً فبناء الشخصية كان يتم بصورة اساس من خلال الحديث، ولكن ليس بصورة كاملة. ان السبب في قدرة اوزو ونودا على صنع افلام بهذه الطريقة غير المتزمتة هو انهما عملا، بشكل ما، وفق نماذج مسبقة. قال اوزو: «**من المستحيل ان تكتب سيناريو ما لم تعرف من سيمثل الدور، تماماً مثل الرسام الذي لا يستطيع ان يرسم مالم يعرف الالوان التي سوف يستخدمها**. ان المهم هو شخصية الممثل. والمسألة ليست كم يكون الممثل جيداً، المسألة هي من يكون الممثل ككائن بشري. ونحن لا نسلط الضوء على الشخصية بل على ماهي عليه بالفعل». وهكذا فان خطوة في سيناريو اوزو هي توزيع الادوار.
كان هو ونودا يعرفان الممثلين، انجازاتهم، وربما ماهو اهم؛ اذا عرفنا ان اوزو في توزيع الادوار ضد النمطية، ما في استطاعتهم انجازه. في الوقت نفسه، رغم ذلك لم يكن اوزو يفسح الكثير من المجال لمحدوديات الممثل. كان يعتقد بثبات ان الممثلين اذا اتبعوا توجيهاته فانهم سيتمكنون من انجاز ما يريدهم هو ان ينجزوه. اثناء العمل كان واقع الممثل كشخص وواقع الشخصية المتشكلة يميلان الى الالتقاء عند نقطة واحدة.
لا يوجد في سيناريو اوزو اي وصف للشخصية ابعد من التوضيح . . . الخ. لا يقدم اي توضيح للمشاعر الشخصية. هنالك بدلاً عنها سطور من الحوار مكتوبة بشكل يجعلها تنقل ما في ثناياها وكما في حوار مكتوب ببراعة فانه لا يتطلب التمثيل، يكفي ان يقال او يُقرأ ببساطة. وكقارىء روايات مثل «السن الخرقاء» لهنري جيمس أو «حب» لهنري غرين، على سبيل المثال، فان مشاهد افلام اوزو يفترض فيه استنتاج مشاعر الشخصيات، ويكتب الحوار عادة بشكل جميل جداً يدفع مشاهداً منتبهاً الى حد معقول للأستنتاج سواء بوعي اوبدون وعي. أن مثل هذه الحاجة في الافلام تكون اكثر ندرة منها في الادب، ومع ذلك نجد في افلام بريسون والافلام المبكرة لانطونيوني ان الافكار والمشاعر تكون ضمنية بشكل خفيف. الشيء نفسه نجده في افلام اوزو، اننا كما في الروايات الوسطى لهنري جيمس نرى كل شيء دون ان يخبرنا احد بشيء.

الاسباب متنوعة. ذكرنا سابقاً ان اوزو كان يحترم الواقعية الى حد؛ ان يستخدمها استخداماً ظاهرياً، بمعنىٰ ان يضحي بتعقيدها من خلال تخصيص عواطف مفردة بشكل عشوائي بينما يمكن لمزيج حي منها ان يكون اصدق واقرب الى تجربتنا. مرة اخرى لم يشأ اوزو أن يضفي طابعاً شخصياً على الوقائع كما كان سيفعل لو قال ان الشخصية سعيدة اوحزينة. ان صانع الفيلم يستطيع اضفاء طابعه الشخصي عندما يختار زاوية خاصة يلتقط منها المشهد، اويقرر لقطة قريبة جداً هنا ولقطة بعيدة جداً هناك. لقد حل اوزو المشكلة الاخيرة من خلال عدم التنويع في مكان الكاميرا؛ لا زوايا. ومعجمه يتألف اساسا من اللقطات البعيدة المتوسطة، القريبة.

سبب هام آخر لتجنب اوزو وصف المشاعر هو كونه، بين اشياء اخرى، هازلاً. فرغم ان افلامه زاخرة بالحزن والموت فانها تزخر كذلك بالنكات، باللامعقول والضحك. كان يعلم كفنان هازل ان الهزل ينشأ بشكل تام تقريباً عن الادراك ذي الطابع الشخصي. فالمرء يقود صاحبه الى فهم نكتة بان يعرض عليه المقومات المتناقضة. ويفهم المعنى المطلوب. خلاف ذلك لا توجد نكتة. وقد جعل اوزو تقمص هذا النوع من الادراك مركزياً بالنسبة لأسلوبه.

بدأ اوزو كمخرج كوميديا، وكل افلامه ممتعة، بعضها ضاحك جداً، وحتى اكثرها جدية تزخر بالهزل. في الواقع ان التقابل المتناقض بين الحزين والمضحك هو الذي يفسر النكهة المميزة لافلام اوزو. كانت اوائل واجبات اوزو في صناعة الافلام هي ابتكار نكات للمخرجين الآخرين انه يختلقها حتى لو كان لا يعرف الا القليل عن الفيلم

الـذي ينـوون عمله. ولانهـا تمثـل سلسلة حوادث مستقلة فهي ليست مرتبطة باي اعتبار بالقصة او الشخصية. انها تستنـد دائمـاً تقـريباً على الموقف. وعادة تكون ذات طابع مرئي وتحتوي في الغالب على عنصر التناقض المنطقي الذي كان العلامة الفارقة لاوزو. في احد هذه المشاهد، وهو لم يستخدم على الاطلاق، يقف صعلوك جائع في الخلفية. في المقدمة هناك بعض الاطفال يعذبون كلباً بتقريب قطع من فرخة مشوية منه ثم ابعادها، وبينما كانت الفـرخـة المتـدليـة تتمـايل ذات اليمين وذات الشمال كان الكلب يتابعها تارة الى هذه الجهة واخرى الى تلك. في المؤخـرة، دون ان يدرك الاطفـال، كان راس الصعلوك يتحـرك بالطـريقـة نفسهـا[17]. ان الهـزل ينشأ من التقـابل المتناقض بين الايمائتين المنطقيتين.

هنـالـك الكثيـر من المـزح المضحكـة التي تستنـد على عدم منطقيـة ماهو منطقي في افلام اوزو. في (كورس طوكيـو) ثمـة ام تؤنب ولـدها الصغير لانه يقف على دلو الرز، وهو ما يتنافى بشكل خطير مع الاخلاق. يدرك الطفل خطأه في الحـال ويقفـز مبتعـداً، حين تستـدير امه المغضبة الى عمل آخر يبصق الطفل في غمرة رغبته الشديدة في اصلاح ما فعل على غطاء الدلو ثم يمسحه بكمه ليزيل اي اثر للقذارة التي تركتها قدمه عليه. مرة اخرى، في الفيلم نفسه، تأخذ الاخت قطعة حلوى كان الصبي الصغير يريدها. انه يضربها على رأسها ليجعلها تبكي، وعندما تفتح فمها باكية يمد يده ويختطف الحلوى فيأكلها. في مشهد لاحق تتم تخطئة توقعاتنا المنطقية عندما تظهر لقطة قريبة لصبي تسيـل على خديـه دمـوع كبيـرة. المشهـد الذي يعقبه لقطة قريبة للام، انها هي التي تبكي، ودموعها تسقط على وجه الطفل. ويفوز منطق من نمط خاطىء عندما تعمد إحدىٰ الشخصيات في «كورس طوكيو» الى بري قلمها بنجاح في مروحة كهربائية.

مثل هذه التناقضات المنطقية تشكل الاساس لهزل اوزو. انها ليست ممتعة بحد ذاتها بل تسـاهم بشكل مباشر في الكشف عن الشخصية ونادراً ما يكون الناس المعنيون واعين بان ما قالوه او فعلوه مضحك. لقد تصرفوا ببساطة وفق ما يبـدو لهم منطقيـاً، ولنـا مضحكـاً. خطأهم امـا ان يكـون في الطـريقـة اوفي درجـة التطبيق. من هنـا تنشأ السخرية، وينشأ اهتمامنا المفاجىء بشخصية قادرة على مثل هذه التناقضات. ان اوزو يستخدم مثل هذه الادوات لانه في الايحاء بتعقيد الشخصية الانسانية لا يكون راغباً في اخبارنا باي شيء. انه يريد في الواقع ان يعرض علينا كل شيء، ونجاح هذه الطريقة يعتمد على رغبتنا في تلقي مايعرض علينا. ان دعوة اوزو، وقد اضفىٰ عليها الهزل رقة، دعوة ممتعة بصورة جماعية، دعوة منطقية ومتسائلة بشأن قيمنا المفترضة. وتقدم لنا المفكرة هنا مثالاً نموذجاً: «28 كانون الثاني 1933: لابد ان الجاذبية قد كرهت نيوتن... فلمجرد ان شخصاً اسقط تفاحة باهمال وتصادف ان رآه مرت الجـاذبيـة بوقت عصيب منـذ ذلـك التـاريـخ». في «ولـدت ولكن،...» ينـاقش الصبيـان الصغيـران مشـاكلهمـا مع بقيـة الصبيـان في محلتهم الجديدة. العناوين تحمل الحوار الآتي: «يقول الاول: «قال ابي يجب علينـا ان نهملهم» يقـول الثـاني: «اذا اهملنـاهم فمن المؤكـد انهم سيضربوننا» يفكر الاول ثم يقول: «اتمنى ان يهملونا، عندها نستطيع نحن ان نضربهم (4، 57)[18]. انه قياس عكسي متكامل.

ان الظن الخاطيء في حوار اوزو يقوم على منطق ناقص، مقلوب، ملتو. وغالباً مايبقى منطق الشخص المتكلم قويـاً ضمن حدود متفق عليهـا بينمـا يبقى منطق المستمـع خارج هذه الحدود، وعادة يتم ذلك مع نتائج مضحكة. مثـال بسيـط يحـدث في «تبـادل اعجـاب» يرتدي الشخصية الرئيسـة قيافة كاملة لتلبية دعوة فتاة فيسأله احد اصحابه العمال ان كان ذاهباً الى مأتم. الاداة نفسها توظف مرة اخرى في «عصر خريف» يزيد من تعميقها هذه المرة وعي الشخصيـة الـرئيسـة. انـه رجل يذهب الى البار بعد زواج ابنته فتسأله السـاقية وهي تلاحظ ملابسه «مـا له رسمية؟ مأتم؟» ويجيب عن ذلك: «نعم، الى حد ما.» (9، 997)

في «الصيف المبكر» تتحدث امرأتان عن زوجيهما. تقول احداهما: «انه الكلب مرة اخرى. لقد كسر غليونه. لكنهـا غلطتـه مع ذلـك. لقـد اهمله. رغم انـه من لنـدن. وهـو يصب لومـه عليّ في كل حادث. لذلك، ولمجرد الاغـاضـة، لم اقـدم له سوى الجـزر في ذلـك المسـاء.» تتسـاءل السيـدة الاخـرى بدهشـة واضحة: «الكلب؟»

(3، 224). في «الخريف المتأخر» تتم متابعة نظامين من التفكير مختلفين تماماً الى نتائجهما المنطقية بتأثير ممتع. الاب مقتنع الان بانه مقبل على الزواج. الفتاة التي ساعدت في ترتيب مسألة الزواج اخذته مع اصدقائه الى دكان سوشي يمتلكه ابوها موضحة ان قائمة المشتريات ستكون كبيرة، ثم جعلته في الوقت نفسه يعد لمرات عديدة في ان يكون زوجاً وفياً للمرأة التي وجدتها له، الان والى الابد. قرب نهاية المشهد تضيف قائلة: «لقد وعدت» يجيبها: «مؤكد. الان والى الابد» تصيح السيدة الشابة «لا، لاليس ذلك، انا اقصد دفع القائمة» (9، 175)

ان مثل هذا التطوير غير المألوف للمنطق، او الهم والاهتمام، او الاستيعاب يأتي في الغالب من شخصيات لا تكون واعية تماماً بما تفعل. مع ذلك تكسر شخصيات اوزو التقاليد احياناً وهي عالمة بذلك، في «الربيع المبكر» تقدم الزوجة الشاي لصديقتها وتسألها ان كانت تريد مزيداً من السكر. تجيب الصديقة مع ابتسامة: «لا، شكراً انه شديد الحلاوة بالفعل» (4، 320). في «الخريف المتأخر» يصل احد الضيوف متأخراً الى المأتم فيسأله احد اصدقائه: «كيف تتأخر هكذا؟» يقحم صديق آخر نفسه لاعادة الثقة: «لا بأس، لقد بدأ المأتم لتوه» يجيب الضيف: اذن فقد وصلت مبكراً جداً» (1، 52).

ان شخصيات اوزو الواعية تقودها غالباً ملاحظته للطرق التي تقدم بها العقول الاخرى ملاحظتها الشخصية والمستويات المتنوعة من القسوة. في «الربيع المبكر» يتحدث الشخصية الرئيسة مع مجموعة من الاصدقاء عن وجود زميل لهم يعرف اين يمكن الحصول على غسالات كهربائية مع خصم. يسأل احدهم: «وهل اشتريها بخصم؟» ثم يفكر بعد ان يؤكدوا له امكانية ذلك وهو يعرف صاحبه جيداً «وهل ستشتري واحدة؟» يقول الصديق «لا، انا أسأل فقط» الشخصية الرئيسة وهو واثق من فكرته عن صديقه يقول «هكذا فكرت» (4، 365).

عندما يتحول الحديث ليكون عن شخص غائب تصبح الملاحظات الشخصية اكثر حرية وفكاهة. ولكن في الوقت نفسه، ولكونها ليست استجابات لشيء ورد على لسان الشخص المعني فهي نادراً ما تصلح مثالاً للمنطق سيء التطبيق او لسوء الفهم. في «الربيع المتأخر» تتحدث الابنة وصديقتها عن اجتماع الشمل في لقاء بين طلبة الصف وقد حضرته الصديقة لتوها: تسألها الابنة «وبروفيسور موراس ـ هل كان يزبد كالعادة؟» تجيب صديقتها «اوه، نعم. كان البصاق يتطاير في المكان» حتى على شاينا، لم يلمس اي منا اكواب الشاي» (5، 310). في «الصيف المبكر» امرأتان تتكلمان عن مناسبة اجتماعية شبيهة، تسأل احداهما «وماذا حدث بعد ذلك؟» تقول الاخرى «اوه، انه سيء. السيد يودا غنى مرة اخرى» فتقول الاولى «اي عار» (2، 88)

احياناً يصبح هذا النوع من الملاحظة المباشرة والشخصية تلميحاً. الحديث لا يكون موضوعه الا ظاهرياً، اما المعنى الواقعي الذي يستمتع به الاخرون استمتاعاً شديداً فيبقى خافياً على الشخص الثالث المصغي الذي يدور عنه الكلام في الواقع. رغم منطقية وعقلانية الحديث فانه لا يفهم على حقيقته. الافلام المتأخرة بشكل خاص تحتوي على بعض الامثلة المفضلة لذلك.

في «زهرة وقت الاعتدال» يتحدث الرجال فيقول احدهم: هنالك نظرية مفادها ان الزوج اذا كان اقوى تكون ذريته من الصبيان» (1، 55) فيما بعد تظهر الخادمة فيسألها احد الرجال ببراءة كم من الاطفال لديها. عندما تجيب ان لديها ثلاثة ينظر الى اصدقائه ويقول: كلهم بنات، اليس كذلك؟» (2، 72) يضحك الرجال جميعاً لنكتتهم بينما ترتبك الخادمة التي لا تفهم شيئاً. فيما بعد في حوالي نهاية الفيلم يلتقي الرجال باحد اصدقائهم القدامى وهو ضعيف البنية في اجتماع شامل. ويتضح ان لديه سبعة اطفال. يسأل احد الرجال بسخرية: «كلهم بنات كما اعتقد؟» (11، 1101).

عندما تقود نكتة الى اخرى، او عندما تتكرر نكتة واحدة ويشار لها طوال الفيلم، كما ورد اعلاه، فان فكرة لازمة motif قد تكونت. كان اوزو ومساعده كاتب السيناريو يلاحظان مثل هذه الافكار اللازمة ثم ينسجانها في بنية السيناريو، انهما بذلك يساهمان في خلق الشخصية وفي تشكيل الفيلم نفسه معاً. من المشكوك فيه ان يقدم اوزو وصفاً لما كان يفعله في عمله وفق هذه الطريقة، ومن غير المحتمل ان تدخل مثل هذه الاعتبارات الشكلية بوقت

مبكر في كتابة السيناريو، مع ذلك فان الطريقة التي يكتب بها السيناريو ـ تكرار النكات، تكرار سمات الشخصية، الاشارة المتكررة الى صفة او حادثة ـ تقود بشكل طبيعي الى تشكيل الشخصية، بشكل عفوي الى تشكيل الفيلم المكتمل.

كما ان الشخصية لا تكون شريرة بشكل تام او طيبة بشكل تام في افلام اوزو، فاننا لا نلتقي بفكرة صحيحة كلياً او خاطئة كلياً. لا توجد مطلقات في هذه الافلام، توجد ثوابت فقط. ان المرء يولد، ولكن. . . بقية الحياة ليست اكيدة في ادنى شأن. ان شخصيات اوزو مضطرة كلها الى فهم نفسها من خلال حياتها، وفي افلامه نادراً ما نجرب ـ ان جربنا على الاطلاق ـ المتعة الضارية للوثوق. ان عالم فيلم اوزو متدفق، وليس فيه الا القليل مما هو مقضي به. ومع ذلك فان الحياة التي نراها في هذه الافلام مفهومة اكثر لان الحدث الواحد يقود بجلاء الى حدث آخر او ينذر به. يوجد غالباً في افلام اوزو موضوع ثانوي يمضي متوازياً مع الموضوع الرئيس او القصة، ينذر بها الى حد ما ويساندها. وسنقدم مثالاً على ذلك؛ احد الافكار اللازمة الثانوية في «الخريف المتأخر» هي متوازية تقابل القصة الرئيسة. ثلاثة رجال كبار يتحدثون عن ارملة يعرفونها جميعاً مازالت فيها جاذبية وعن ابنتها الجميلة. ثم يقول احدهم: «منذ زمن طويل عندما كنا في الكلية كان يوجد مخزن الادوية هذا في هونجو وتعمل به تلك الفتاة الجذابة، كان صاحبنا يذهب الى هناك طوال الوقت. يشتري ضمادات» فيقول الرجل المعني «كنت احب ذلك. ولكن من ظل يشتري حبوب البرد حتى اصبحت لديه اكوام كاملة منها؟» (2، 132) فيما بعد نرى الرجل الثاني وهو يناقش مسألة الارملة الوسيمة مع زوجته. لا يخصني، انه ماميا» تسأل: «وماذا كنت تشتري انت اذن؟» «حبة برد واحدة او اثنتان» «فيبر. انت صاحب كل تلك الضمادات» يسألها «ومن اخبرك بذلك؟» «انت اخبرتني» «متى؟» تجيب «بعد ولادة الطفل مباشرة» «انت لا تقصدين. . . لا لقد كنت شاباً شريفاً» تبتسم وتقول: «نعم، مقارنة بالان» (2، 219) يتبع ذلك مشهد بين الزوجتين اللتين تعرفان منذ زمن طويل بمسألة مخزن الادوية ونسجتا حولها النكات، يعقبه مشهد بين ماميا وزوجته. تسأل «وماذا اشتريت؟ ضمادات، حبوب برد؟» يتساءل ماميا بعفة «من يمكن ان يخبرك بمثل هذه القصة؟» تقول «الان عرفت لماذا لا تصاب بالبرد. انت ماتزال تحت تأثيرها» (3، 386).

الموضوع الثانوي للحممية الرومانتيكية الخفيفة يوازي موضوعاً رئيساً في الفيلم، موضوعاً يخص الحب والزواج ايضاً؛ فتاة تتزوج وتترك امها الارملة، والام تسمح لابنتها ان تفكر في انها نفسها ربما تتزوج مرة اخرى وذلك لكي تشعر الفتاة بالحرية عندما تذهب. وكالعادة يقاوم اوزو كل اغراء للحبكة ـ ان يتضح فيما بعد مثلاً ان الفتاة في مخزن الادوية هي الارملة نفسها. يكفي بالنسبة لاغراضه ان يكون لديه توتران (او غيرهما) لتقدم تنويعات على الموضوع. التنويعات يمكن ان تعرض باعتبار انها تتناقض مع بعضها، مثلاً الحب الرومانتيكي مقابل الزواج التقليدي. ويمكن ان يكمل تنويع ما غيره؛ مثلاً الحب الرومانتيكي يعقبه زواج تقليدي. ان لوحة فيلم اوزو تزخر بالخطوط التي يدعم بعضها البعض بصورة مشتركة.

مع ذلك فان الشائع في افلام اوزو هو ان لا تلتقي المتوازيات التي تمضي جنباً الى جنب، انها تمتد الى اللانهاية، واذا ما التقت بالفعل فان الحدث الذي تلتقي فيه لا يعرض علينا. هذا الوضع هو الذي يضمن بافضل شكل ان يعلق احدها على الآخر دون ان يضطر اوزو الى ان يقرر ذلك بشكل صريح.

في «ولدت ولكن، . . .» وكذلك في العديد من الافلام المبكرة، هنالك متوازيات مرئية مباشرة. لقطة استعراض بطيئة على طول مقاعد التلاميذ الناعسين في غرفة الدرس تقطع مباشرة بلقطة مماثلة لرجال الاعمال المتثائبين على مقاعدهم؛ اولئك اباؤهم. التعليق هنا هجائي جزئياً: الموازاة هي الاشد اهمية في توضيح تماثل المشهدين. في الفيلم نفسه تقدم الفكرة نفسها مع العناوين. الاطفال الصغار يطلبون الحماية من شاب يعمل في توزيع الساك. وهو يستجيب بلطف فيطارد الاطفال الاخرين الى مسافة بعيدة. بعدها يطلبون منه مطاردة طفل واحد

بقي في المكان فيقول صبي الساك : «اوه كلا، انه زبون جيد. الكمية الصافية التي يشتريها اهله اكثر مما يشتريه اهلكم» (5، 80). هذه موازاة للقصـة الـرئيسـة، وهي هجـائيـة ايضـاً، ولكن الاهم من ذلـك كونهـا تدعم وتتنبأ بالموضوع الرئيس؛ وهو توضيح التفاوت الاجتماعي في عالم الكبار.

في «قصة من طوكيو» مشهد قصير في بداية الفيلم يتصرف فيه الاطفال بفظاظة مع اجدادهم الضيوف. ورغم ان ذلك لم يُستغل لغرض معين لا من قبل الاجداد ولا من قبل اوزوفانه يُقدم كموازاة وتنبؤ بالفظاظة الاشد من اولادهم المبـاشـرين؛ اي آبـاء الاطفال بانانيتهم وندمهم النهائي. ونموذج آخر للمتوازيات الثانوية (الرئيسة واضحة بذاتها) نراه عنـدمـا يتلقى الابن الاصغـر نصيحـة ساخـرة من احـد اصـدقـائه بصيغة مثل كونفوشيوسي وهويزمع زيارة امه المـريضـة في انـوميتشي : «كن ولـداً طيبـاً مادام ابـواك على قيـد الحيـاة، لا شيء يمكن ان يخـدمهمـا بعد القبر» (10، 769) يبتسم كلاهمـا لذلـك ويـذهب الـولد الى اونوميتشي حيث يتبين ان امه قد ماتت بالفعل. في مراسيم الجنـازة ينهـارويكـرر، بجـديـة هذه المـرة، المثـل نفسـه : «انا لم اقدم لها اي شيء وهي على قيد الحياة. . . لا استطيع ان اقدم حبي لها الان، لا احد يستطيع خدمة ابويه بعد القبر» (12، 915).

ان المتوازيات الاكثر اقناعاً في افلام اوزو وذلك البعض فيها الذي يمكن التعرف عليه كمتوازية بسهولة هي التي تلائم الفيلم وتوسعه، لكن علاقتها مع الموضوع الرئيس تبقى محيرة. تكون غامضة والمرء رغم انه يميز نمطاً غير انه لا يعرف ما يعنيه. لكنها قد تكون الاشد اقناعاً لكونها اشد شبهاً بالحياة، ونحن اكثر قدرة على التعرف عليها من زاوية تجربتنا الخاصة. كما انها ربما تكون الاجمل لكونها الابعد عن النفعية بشكل جلي. احدى هذه المتوازيات تقع في «نهاية الصيف»، تتمشى اختان على ضفة احد الانهار ثم تتوقفان وهما تكملان حديثهما. بعدها تجلسان القرفصاء على عقبيهما بطريقة الجلوس الاثيرة للنساء اليابانيات وهما مستمرتان في الحديث. فيما بعد، عند نهاية الفيلم، نراهمـا الى جانب التيـار بعـد المأتم وهمـا ترتـديـان الكيمـونـو الرسمي. مرة اخرى تتوقفان، وتقرفصان، وتتكلمان في امور تذكر بالحديث الاول. نحن لا نعرف ما يعنيه هذا المتوازي لكننا نتذكره.

كذلك في «عصر خريف» تتردد اغنية حرب قديمة (4، 465) كجزء من حدث في مشرب. فيما بعد يظهر الاب وابنه في فراشيهما. كان الاب يشرب والابن يقول له : «اقلع عن الساك. لا استطيع ان اراك تموت رغم ذلك» يبدأ الاب يغني : «. . . في الدفاع في الهجوم، هذه الصحون كالفولاذ ـ» يقول الابن «اذهب ونم» «. . . قلعة عائمة تلوح لنا» يقول الابن : «توقف عن الانين اريد ان انام» يسود صمت ثم يقول الاب لنفسه : «نعم، وحيد تماماً في النهاية. . .» ثم يستمر في الاغنية : «القلعة العائمة. . . كبرياء الارض» (9، 1034) تعقب ذلك النهاية. انه مشهد جميـل وغـامض. نحن لا نعـرف تمـامـاً ما يعنيـه. توجد معادلة بين الازمان الماضية والحالية، بين الرفقة القديمة والوحدة الحالية، لكن المشهد عدا ذلك مبهم مثلما هو ثابت في الذاكرة.

السياق، . . الخ. ونقطة البداية كما رأينا غالباً ما تكون نكتة اوحادثة واحدة ثم تصبح من خلال التكرار فكرة لازمة، هذه الموضوعات تشكل احياناً قصة الفيلم الرئيسة، وتكون احيانا الصدى او الدعائم المقابلة للموضوع الرئيس. **الموازاة هي عماد طريقة اوزو في بناء الفيلم لانها تمكنه من عرض ما يريد دون ان يفرض علينا ما يجب ان نفكر به او نشعره.**

والمـادة التي تستخـدم لبنـاء هذه المتـوازيـات تكـون برمتها غير درامية تماماً. انها اعتيادية جدا، فاذا لم يحـاول المـرء ان يتبين الطـريقـة التي يبني بها اوزوفيلمه فلن يجد سببا كافيا لتسجيله. ان الحوار الذي اقتبسناه هنا خارج سياقه المناسب، اي في الفيلم، لن يفقد الا القليل من تأثيره اذا ما وضع او قيل بصيغة طبيعية عموما بحيث انهـا تكـون ملاحـظـة في الغـالب حتى ينتبـه المـرء الى حتميتهـا. في فيلم «فجـر طوكيـو» على سبيـل المثـال (15، 1079) هنـالـك قطعـة صغيـرة من الحوار تقرر فيها الابنة ان تعود الى زوجها. السبب الذي تقدمه هو انها لا تريد لابنتها الصغيرة ان تنشأ مثلما نشأت هي واختها (اختها انتحرت، والسبب كما هو واضح هو ترك امها لابيها).

من وضع ظروف الجيلين في موازاة تعلم الابنة ـ ونتعلم نحن أيضاً. ومع ذلك فان التعليقات والافتراضات طبيعية جدا، وشديدة الشبه بما يمكن ان يقع لاي شخص، بحيث اننا نشعر اكثر مما نلاحظ ان هذا المتوازي قد اكمل، ان لم يكن قد خلق، الموضوع الرئيس في الفيلم.

في الفيلم المكتمل تتم في الغالب موازنة هذه المتوازيات بطريقة تساهم في خلق الشعور المكتمل والنهائي لفيلم اوزو. ربما تكون المتوازيات اكثر ظهورا في «خريف متأخر» منها في اي فيلم من الافلام المتأخرة؛ وضع قائمة للموضوع سيظهر كيف تمت موازنتها:

1) مجموعة من رجال كبار من اصدقاء الزوج المتوفى يساعدون على تزويج الابنة، هي ترفض لشعورها بضرورة البقاء مع امها، في الوقت نفسه يعتقد الرجال ان الارملة يجب ان تتزوج مرة اخرى، وهي ترفض لشعورها بانها يجب ان تبقى مع ابنتها.

2) الرجال يرتبون لتزويج الفتاة والام لا تعارض. ثم يرتبون لتزويج الام والابنة لا تعارض (في الحال).

3) رغم ذلك يهملون اطلاع الام على خططهم بشأنها وهذه الخطط لا تؤدي الى نتيجة. كذلك يهملون مساعدة الفتاة بصورة جدية في ايجاد زوج، وهذه الخطط ايضاً لا تؤدي الى نتيجة.

4) الفتاة تلتقي مع ذلك بالرجل نفسه الذي في اذهانهم من خلال تعريفها عليه من قبل شخص آخر. الام تسمع عن الرجل الذي يفترض ان تتزوجه بواسطة شخص آخر. الفتاة تتزوج اخيرا، الام لا تتزوج اخيرا.

مثل هذه القائمة قد تساعد على توضيح استخدام اوزو للمتوازيات ولكنها لا تستطيع ان تدعي اعادة تشكيل تجربة الفيلم نفسها. هنالك ادلة كافية على ان مثل هذه المتوازيات قد تم استشرافها وخلقها بصورة عامدة: «23 اذار 1963: عمل. المعركة بين سابوري وريو: النسخة المصغرة عنها هي المعركة بين اودا وكيتا، وعلى قمة ذلك المعركة بين الاطفال»[19]. وهنالك ادلة كافية ايضا على ان اقصى درجات المهارة والصبر قد استخدمت لاضفاء طابع انساني على مثل هذه الطريقة بحيث يتعذر احصاء عدد المتوازيات. وتماما كما ان مناقشة هزل اوزو تؤدي الى تهديمه الكامل، فان اية مناقشة لتركيب افلامه لابد ان تعتم غناها والطريقة التصادفية ظاهريا التي انجزت بها. ومع ذلك فربما يساعدنا اختبار الطريقة التي تم بها تقديم احد المتوازيات في الفيلم المنجز؛ وهي المتوازية الثالثة في القائمة اعلاه.

كانت الام في زيارة للقاء احد الرجال الذين يفترض فيهم ان يساعدوا في ترتيب زواج ابنتها. يسأل: «هل لاحظت الصبي الذي انحنى لي امام المصعد. انه بطولي تقريباً وشعره يتدلى على جبينه» تقول الام انها لم تره «حسنا انه لا يلفت النظر كثيرا لكنه ولد طيب وجاد في عمله». . الخ تقول الأم ان ذلك يبدو اختياراً موفقا (2، 226). فيما بعد عقب تصريح الفتاة بانهما لن يتزوجا تأتي للرجل العجوز بغليون شاب في المكتب. يقول العجوز: «انتظر لحظة؛ ان هذه هي الفتاة التي نكثت وعدها لك. آيا، هذا هو الصبي الذي صرفته» يقول وقد فسر قلقها على انه اهتمام «حسن اذن، هل يفيد فتح القضية؟» تبقى مصرة على رفضها (3، 437). في البكرة التالية تذهب الابنة الى الجبال مع بعض معارفها وتتحدث هناك مع احد الصبيان، يقول لها «آيا، سمعت انك رفضت غوتو عندما تقدم لك. هو اخبرني بذلك» «لم افعل شيئا من هذا» «انه شاب لطيف جداً» تقول له «الامر كله غلطة سخيفة» «هل تريدين رؤيته مرة اخرى؟» تقول آيا: «لا تزعج نفسك» (4، 531). اخيراً يكون الرجل العجوز في مجلس قهوة والفتاة تتمشى مع الشاب. من الواضح ان المقدمات قد تمت بشكل مناسب وها قد خرجا سوية رغم ان الرجل العجوز او المشاهد لم يبلغا بشيء عن ذلك. بعد ان يخرج الفتى مع صديقه تأتي آيا وتجلس مع صديق امها. يبدأ بالقول: «حسناً ان هذه مصادفة غريبة» «انه لقاؤنا الاول وقد رتبه صديق» «انا قدمتك لاول مرة كما تعلمين» فتقول الفتاة «سوكوياما هو الذي عرفنا على بعضنا، انه يعمل معي في المكان نفسه وهو صديق لغوتو، و. . .» «لا اريد ان اسمع عن سوكوياما. حدثيني عن غوتو» تقول «ولكني التقي به اليوم لاول مرة» يجيب «لقد قلت هذا لتوك» (5، 582).

ان الغنى والتناقضات والالتواء الواضح وعدم ثبات الشخصية على موقف، وهي جوانب نتلمسها حتى في هذا القسم الصغير من السيناريو المكتمل ،وهي التي تحجب بصورة تامة المتوازيات التي تمنح الفيلم شكله واحساسه. ويخفي هذه الدعامات حوار دنيوي حرص اوزو على اعطائه هذه الصفة وابتعاد عن اية تعقيدات محتملة في القصة. ومع ذلك فلهذه المتوازيات ولوعينا الناقص لها خلال الفيلم تعزى حالات السخرية في شخصيات اوزو. يظهر ذلك عادة عندما تلاحظ احدى الشخصيات حالة تواز فتعلق عليها او عندما تحدد لنفسها طريقة عمل ثم تحيد عنها الى طريقة سواها مختلفة ولكن متوازية، أو عندما تتصرف دون معرفة بشكل مختلف تماما عما اعلنت او انتوت.

يقدم الاب في «زهرة وقت الاعتدال» مثالا بينا. انه يعبر عن نفسه بقناعة تامة ولكنا سرعان ما نكتشف ان الحقيقة نقيض الشكل الذي يقدمها به (رغم براءته من اي غرض للغش). يلقي في بداية الفيلم كلمة ذات وقع تدل على التحرر في وليمة زفاف: «من الواضح ان هذين الشخصين قد عاشا الحب لوقت طويل. وكنت اسمع (تقارير مؤقتة) بين حين وآخر عن التقدم في حكاية الحب هذه، وهي اخبار مفرحة. لكني رغم ذلك كنت اصطدم بتناقض الامور مع ما كانت عليه وانا شاب. واتذكر كم كان زواجي نثريا وغير رومانتيكي. (يلقي نظرة على المرأة المجاورة له) ان زوجتي حاضرة وهي ايضا تتذكر كيف تم ترتيب كل شيء بين ابوينا. الا زواج الجدد في ضوء ذلك محظوظون. وانا احسدهم» (1، 22).

ومع انه قدم نفسه بهذه الافكار اللطيفة فانه يظهر طوال ما تبقى من الفيلم مؤمنا بنقيضها تماما. وعندما نصل البكرة الثانية يكون قد نسي حديثه بالفعل. ابنته الصغرى كانت قد ذكرت انها تتفق معه في كراهيتها لفكرة الزواج المرتب. فيسألها متعجباً: «هل تكرهينها؟» وعندما تؤكد فكرتها يقول: «انك تثيرين قلقي» (2، 109) في الوقت نفسه يتضح انه قلق بشأن بناته هو وليس البنات بصورة عامة. ورغم حقيقة انه يدفع ابنته الكبرى الى زواج مرتب فانه يقول لصديقتها في كيوتو؛ يوكيكو «لا حاجة الى الزواج على الاطلاق. لماذا يتوجب ان تندفع كل فتاة نحوه الى هذا الحد؟ لماذا لا يوجد استثناء؟» (3، 304) يقود ذلك الى حديث بين الفتاتين. تقول يوكيكو: «ذلك سبب حسدي لك ستسيكو. ان والديك يختلفان تماماً، انهما متفهمان جداً» ستسيكو وهي تعرف الحال بشكل افضل تبتسم وتقول: «لست واثقة من ذلك تماماً» (2، 342).

هذا بدوره يقود الى نكتة متقنة في الواقع تلعبها يوكيكو وهي تؤشر ذروة الفيلم. انها تدعو الاب وتطلب نصيحته. تسأل: «اذن فانا يجب ان اتزوج الرجل الذي احبه؟» «هل هو رجل طيب؟ مستقل؟» تومىء بالايجاب «اذن امض قدماً فانت مسؤولة عن حياتك» (8، 880). الاب يوحي بانه واثق من نفسه بشكل مطلق. اذ تسمع يوكيكو هذه النصيحة المعنية بصدق وغير المتناقضة تضرب تلفون لستسيكو وتقول ان اباها قد وافق اخيراً: الابنة تستطيع الزواج من الرجل الذي تختاره. لقد كشفت يوكيكو القاعدة المزدوجة التي يقدمها الاب، وهي يابانية بحتة؛ قاعدة لافراد عائلته هو واخرى مختلفة تماماً للغرباء.

ان ام الفتاة واعية طبعاً بطريقة الزوج؛ الام: «سمعت انك لن تقلق كثيراً اذا اتخذت ستسيكو صديقاً، ولكنك الان بعد ان صار لها صديقاً تعلن معارضتك. ان موقفك متناقض» الاب: «تسمين حب الاب تناقضاً؟» الام: «اسميه كذلك بالتأكيد. اذا كنت تحبها فيجب ان تتحمل المسؤولية كاملة بهذا الشكل اوذاك، لكنك لا تفعل. انت متناقض» الاب: «كل واحد يصبح متناقضاً بين وقت وآخر عدا الرب. ان الحياة مليئة بالمتناقضات... والناتج الكلي للتناقضات في الحياة هو الحياة نفسها» (9، 954)

كلا الابوين على حق طبعاً. في افلام اوزو كما في الحياة نفسها تعيش المتناقضات بسعادة جنباً الى جنب. ان التضاد هو الذي يخلق السخرية، وهو الذي يجعل الاب يبدو انسانياً الى هذا الحد ايضاً. ربما يفرض علينا ذلك، كما يشير اوزو غالباً، تأمل الانسانية بسخرية، وربما يكون هو الطريقة الوحيدة للعيش في العالم.

في كل حدث تمر لحظة الصدق، وسرعان ما نجد الاب يعطي نصيحة اكبر تناقضاً ليوكيكو؛ الاب: «يجب ان

يستسلم الاب لاطفاله. يكفي ان يكونوا سعداء» يوكيكو: «يبدو هذا القول الان في غاية الغرابة، لقد نصحتني ذات مرة بعدم الزواج» الاب: «هل قلت ذلك فعلاً؟ حسناً تزوجي رغم ما قلت حان الوقت لذلك» يوكيكو: «هل هذا تمثيل؟» الاب: «انا لا اجيد التمثيل كما تستطيعين انت: فكري جيداً في الامر. تزوجي اذا استطعت العثور على رجل طيب. كوني سعيدة وسوف تكون امك سعيدة ايضاً» (12، 1218).

من الواضح ان الامر سيختلف لو كان الاب في مكان ام يوكيكو. انه لا يشعر بأية سعادة عندما تتزوج ستسيكو رغم انها تكون سعيدة، حتى انه يقرر عدم الذهاب الى حفل الزفاف في البداية لكنه يضطر الى ذلك، غير انه يمتلك، مثل اغلب الاشخاص المتناقضين حد الاثارة، ذاكرة ضعيفة. في نهاية الفيلم يظهر في قطار ذاهب الى منزل ستسيكو ليزورها وهو يترنم مع نفسه تظهر عليه علامات الرضا. لقد نسي معارضته للزواج، وبذلك اصبح منسجماً مع تناقضه. اننا نرصد الاب في هذا الفيلم بسخرية قصوى وربما لا تحتاج اي من شخصيات اوزو الاخرى هذا القدر منها. ويعد الفيلم في جانب منه دراسة للانسان الغارق في خداع النفس. مع ذلك فسخرية اوزو تنعلق دائماً بالشخصية. ليس في عمله مشهد يتناقض فيه المعنى الحقيقي المقصود مع ذلك المعبر عنه ظاهرياً. في الواقع تكشف الشخصية عن كون معتقداتها متناقضة مع تلك التي عبرت عنها، او تؤكد قناعة تختلف عن تلك التي يفرضها الواقع. مثل هذا الخداع للنفس في افلام اوزو هو برهان على الانسانية كما عبر عنه الاب في «زهرة وقت الاعتدال».

ان احدىٰ وظائف السخرية التقليدية، وربما نتائجها، انها تجعل المرء يبقى على مبعدة، ان المرء يجد التقمص بالجملة مستحيلاً. ومع ذلك فان سخرية اوزو مثل سخرية تشيكوف اوجين اوستن، الغاية منها واحدة؛ ان ابتعادنا يكشف لنا عن تصميم لا تعيه الشخصيات، وهي حالة تجعلنا نرغب في التقرب من هؤلاء الناس الدافئين والانسانيين جداً. ربما لهذا السبب نرى ان العديد من سخريات افلام اوزو لا يتم شرحها او توظيفها. انها موجودة ببساطة: واسعة، متناقضة، متحركة. عندما تقول الام في «قصة من طوكيو» لدى وصولها «انا سعيدة لاني عشت لارى هذا اليوم» (2، 115) فان السخرية مزدوجة: اليوم الذي جاءت فيه اخيراً لترى اطفالها في طوكيو لم يكن يستحق الانتظار، وهو اليوم الذي اثبت انه الاخير بالنسبة لها. فيما بعد في الفيلم يشرب الاب مع صديق له ويتحدث عن اطفاله المشغولين عنه: «اعتقد انني يجب ان اكون سعيداً. بعض الشباب اليوم يقتلون اباءهم دون اي تفكير. في الاقل اولادي لا يفعلون ذلك» (8، 628) انه يقصد بوضوح ان الاولاد الاخرين يهملون اباءهم اكثر لا يقتلونهم بالمعنى الحرفي. مع ذلك فانها تحمل سخرية لان الاولاد هم الذين ارسلوا الام الى اتامي حيث تتعرض لنوبتها الاولى. ومن المشاهد الساخرة بشكل مؤثر حديث الاب القصير الى ابنائه في نهاية زيارته. ان السخرية تؤثر في عدة اتجاهات؛ اولاً لانه مقتنع به وثانياً لان فيه نبوءة: «لقد كنتم لطفاء معنا، جميعكم. وقد استمتعنا بالزيارة. انكم طيبون معنا ايها الاولاد. الان وقد رأيناكم جميعاً، لستم بحاجة الى الحضور إذا ما تعرضنا لاي شيء؛ اي واحد منا» (9، 744) هذه الكلمات المعنية بتعاطف والمعبر عنها ببراءة وبدون تهكم او حتى سخرية متناقضة مع ما رأيناه: لقد تصرف الاولاد بحقارة، وعلى نقيض الكنة الارملة، نادراً ما أبدوا لطفاً مع ابويهم اللذين لم تكن الرحلة تمثل اية متعة لهما.

ان الشخص المحوري في افلام اوزو غالباً ما يكون شخصية لها القدرة على التأمل. ان تبقى لفترة طويلة نسبياً دون فعالية، مكرسة بصورة تامة للتأمل. لقد اصبحت بعض مشاهد التأمل الصامت لشخصيات اوزو معروفة على نطاق واسع. واغلبها تحدث في نهاية الافلام: الام وحدها في نهاية فيلم «الابن الوحيد»، الابن وحده في القطار حاملاً رماد ابيه في «كان ثمة اب» الام وحدها في «خريف متأخر»، الاباء وحدهم في «ربيع متأخر، قصة من طوكيو، فجر طوكيو، زهرة وقت الاعتدال». وتحدث لحظات اخرى من هذا النوع في نهاية المشاهد.

ان تبرير اللقطة الطويلة الساكنة للشخصية وهي مكتفية بالوجود دون ان تقوم بفعل او تستجيب لفعل غالباً ما يكون لتأمل الجو أو اي مظهر طبيعي آخر. هنالك مشهد في «كان ثمة اب» ذو قوة شعورية بارزة؛ الابن يعتذر لابيه

ثم يقطع حديثه فجأة عندما يلتفت الاخير متسمعاً ويشير الى طير يصدح في الخارج. (يستخدم الطير مرة اخرى بتأثير أقل في «اخوات مونكيتا»). انه الايحاء بالسكون والترقب لحادث اعتيادي يكون خاصاً لحد ما.

في «قصة من طوكيو» الام وكنتها في الفوتون جنباً الى جنب، تتوقفان عن الكلام، ويستمر المشهد بينما الام تروّح لنفسها وعلى وجهها نظرة رضا؛ مشهد يوحي بالنكهة البسيطة لتلك اللحظة. في «فجر طوكيو» الاب وزوج ابنته يتحادثان، ثم ينظر الاخير خارج النافذة ويقول: «ان الثلج يتساقط... لم اكن اتوقع الثلج» (3، 249) نراقبهما وهما منهمكان في المراقبة لحين دون ان يضيف اي منهما شيئاً. في «زهرة وقت الاعتدال» تنظر الام بينما هي منهمكة في العمل خارج النافذة وتبدي ملاحظة عن لطافة الجو ثم تجلس لتراقبه حيناً من الوقت. في «الخريف المتأخر» تكون صديقة الابنة فوق سطح بناية مكتبها وتبدي الملاحظة الآتية: «ايام جميلة مثل هذا اليوم ونبقى نراقبها لحين وهي تستمتع. في «نهاية الصيف» تنتهي الابنتان من الحديث، تنظر احداهما الى الاعلى نحو السماء وتقول: «يوم حار آخر» (1، 200) وتجلسان تتطلعان اليه. في «عصر خريف» ينتهي الابن من مشادة صغيرة مع زوجته بشأن نوادي الغولف، ثم تلتفت الزوجة قائلة «اوه، اي يوم جميل!» (5، 546)وهو يوافقها على ذلك، فيتطلعان خارج النافذة لحين.

احدى وظائف مثل هذا التذوق غير الاعتيادي للجو، وهو غير اعتيادي حتى في اليابان التي تعير الجو اهتماماً، هي على وجه الدقة كسر مشهد فيه بعض التوتر الانفعالي، واوزو يفضل ان يكسر على ان يحل في الاقل في منتصف افلامه.

وهنالك استنتاج لا يمكن تلافيه ان الجو، الطبيعة، العالم الموجود خارج الانسان وهمومه الصغيرة اكبر اتساعاً واشد غموضاً مما نظن عادة. عندما نسمح لانفسنا بتذوقه، او حتى تأمله فان افكارنا تهدأ، ومعنوياتنا تتجدد. ان فكرة جلوس شخص من اجل التطلع الى الجو تعد في الغرب من الافكار غير المرغوب فيها، لكنها ليست كذلك في اليابان.

وظيفة اخرى لمثل هذه المشاهد، وهي خالية من اي مضمون قصصي، هو توفير فجوة hiatus ـ وهي كلمة يعرفها قاموس وبستر المفصل كما يأتي: «كسر او توقف قصير ضروري للابقاء على الوضوح... دون تقليص او حذف». وبوقوعها دون تنويع في نهايات الاحداث المتسلسلة فانها تمدد المشهد على طريقة الفيرماتا في الموسيقى؛ انها ترققها احياناً حتى تتلاشى. احد اسباب ولع اوزو بهذه الوسيلة كان اهتمامه بالشخصية وما يترتب عليه من عدم الميل الى استغلالها باية طريقة مكشوفة في تطوير القصة. ولكن السبب الاخر هو رغبته في ابقاء الاجزاء المتنوعة للفيلم منفصلة، ولكن يؤكد من خلال الفراغ وطول المشهد اهمية هذه اللحظات من التأمل الصامت بالنسبة لشخصياته. نهايات المشاهد هذه تعتبر توقفاتCaesuras. وهو مصطلح يعني في الموسيقى توقفاً يؤشر نقطة انقسام ايقاعية في اللحن. انها في افلام اوزو تؤشر وتسبق تغيراً في اتجاه القصة.

غالباً ماتتكون الفجوة من مشاهد خالية. ان الموجودات الساكنة المتنوعة (اشهرها المزهرية في «الربيع المتأخر» والردهة والدرجات، والغرفة في نهاية «عصر خريف») تعيد الى الاذهان مرة واحدة ماحدث سابقاً في هذه المجلات، والشخصيات التي عاشت فيها. تحدث مثل هذه المشاهد في بداية الفيلم غالباً، لكنها تكون اقل اثارة للاهتمام لانها تعامل كمادة تمهيدية. ان «الربيع المتأخر» يفتتح بسلسلة نموذجية من ثلاثة مشاهد لاماكن، يعقبها مشهد حفل الشاي مع الابنة التي سنتعرف عليها بصورة افضل فيما بعد. بعدها تأتي ثلاثة مشاهد خالية اخرى ـ الصخرة على المدخل الى غرفة الشاي، بعض الاشجار، سقف المعبد ـ نعود بعدها الى حفل الشاي، بينما توظف المشاهد الخالية كعوامل نفسية للتذكير فان المشاهد التي في هذا الوقت المبكر من الفيلم يمكن ان توظف كاداة ترقيم فقط: في «الربيع المتأخر» يفصل تقديم الشخصية الرئيسة عن بداية قصة الفيلم. بهذه الوسائل يستدعي اوزو اهتماماً اكبر بالابنة. لقد وضعها بين اقواس (قدمها بشكل فعلي عندما جعلها تنحني للمتفرجين، وهو عمل طبيعي لانها تنحني للاخرين في الحفل لكنه يؤكد ايضاً، بسبب الموقع المتأهب لاوزو باستمرار، انها معترفة

بوجودنا بالمستوى نفسه) وقد ميزناها الان تماماً عن بقية الفتيات المستمتعات بحفل الشاي .

مع ذلك فان المشهد «الخالي» سواء وجدفيه اشخاص ام لا يبدوذا قيمة شكلية تقريباً . يفتتح المشهد الاول في «الاعشاب الطافية» باحد موظفي المكاتب في سفينة ، وهو شخصية ثانوية ، يقول : «الجو حار جداً . . . اي يوم حار » (1 ، 21) ويختتم بلقطة قريبة للشخصية نفسها (1 ، 47) وهو يقول «سيكون يوماً حاراً آخر» ومع السطرين من الحوار لقطات طويلة ساكنة للرجل ـ عادة ماتكون بصورة صائبة ، بمعنى إنها تكون مكملة للبناء الدرامي الذي يضعه اوزو، وتخدم في نقل تفسيراته ان للفجوة فضلاً عن وظيفتها النحوية وظيفة اخرى نفسية . فهي تخبرنا ان شخصيات اوزو قادرة على التأمل والجلوس في استرخاء .

بين حين وآخر لايتم التعريف بالناس من خلال مايقولونه اومالا يقولونه ، مايفعلونه او لايفعلونه ، ولكن من خلال الملاحظات المباشرة التي يلقيها معلقون خارجيون . وهم في الغالب ليسوا من الشخصيات الرئيسة . مثل هؤلاء المعلقين غالباً مايظهرون لفترة وجيزة في الفيلم ليطلقوا تعليقاتهم ويختفوا . في «الاعشاب العائمة» يمضي الممثل العجوز خلال شوارع المدينة الساحلية متوجهاً للقاء المرأة التي رزق منها بولد منذ سنوات . ويمر باثنتين من نساء القرية . تلتفت احداهما وتقول «انه الممثل» تجيب الاخرى «انه عجوز جداً» (1 ، 186) يتم اخبارنا من خلال ذلك ، رغم اننا لن ندرك ذلك الافيما بعد ، بان الرجل قد يكون عجوزاً جداً لحد لايسمح له بان يكون ممثلاً جيداً ، وهو مايساوره الشك بشأنه ، وبانه قد يكون ممثلاً جيداً ، وهو ماتبته فيما بعد . تختفي المرأتان من الفيلم بعد ان تقدما تعليقهما الذي يبدو في ذلك الوقت غير مبرر .

تشير تعليقات الغرباء احياناً الى متوازية ، غالباً ماتكون كوميدية تتعلق بشخص يفترض اننا نأخذه مأخذ الجد . في «فجر طوكيو» الابنة الصغرى تتعرض لاستجواب من قبل الشرطة . يقطع اوزو الى شخص آخر تحت الاستجواب ، شخص لم نكن قد رأيناه من قبل . يسأل الشرطي : «هل تفعل ذلك دائماً؟» يجيب الرجل «لا» «ما الذي يدفعك الى سرقة السروال الداخلي لامرأة . . . اليست لديك زوجة؟» يجيب الرجل ليستِعندي» (7 ، 479) ان المشهد الكارتوني الصغير يحتوي اولاً على نكتة ، ونادراً مايقاوم اوزو النكتة ، كما انه ينعكس في الوقت نفسه على كل الرجال الذين ليست لديهم زوجات وبضمنهم بطل الفيلم الذي تركته زوجته . مثل هذا التعليق الغامض على شخصية رئيسة نادر لدى اوزو، ربما لانه نادراًماينجح .

الاكثر شيوعاً هو استخدام التعليق الخارجي لتقوية موضوع الفيلم . في نهاية «صيف مبكر» سيدتان تتحادثان . تقول احداهما «انظري ، هاهي عروس تمر» تقول الاخرى «اتمنى لها السعادة» (13 ، 1184) وبالفعل فان الخاتمة هي زواج ناجح . شيٌ مشابه يحدث في «الربيع المبكر» عندما يبدأ خادمان ، يظهران لمرة واحدة في بداية الفيلم ، في حديث عن الصور الشخصية للزواج . في «زهرة وقت الاعتدال» ثمة مثال جميل يفتتح الفيلم في محطة طوكيو حيث يجلس اثنان من رجال السكة الحديد ، لايظهران بعد ذلك ابداً ، ليتحدثا عن الازواج الذين لاحظهم في ذلك اليوم . يقول الاول «من المؤكد ان هذا اليوم قد شهد الكثير من الازواج» يجيب الاخر ليس بين الزوجات جميلات كثيرات رغم ذلك» يسأل الاول «رأيت تلك الزوجة في قطار الثالثة والربع؟» يسأل الثاني «تلك البدينة؟» «حسناً ، انها افضل ما حصلنا عليه اليوم؟» بعد فترة صمت يلاحظ الرجل الاول «هنالك نذير بعاصفة» وهو مايضيف عليه الثاني «حسناً ، الامور السيئة تعقب الامور الطيبة انظر ، هاهوزوج آخر» (1 ، 2) هذا المشهد الخفيف الفكه يقدم لنا الموضوع (الزيجات السعيدة) ويوحي بالتعقيدات التي ستعقب (العاصفة) والنتيجة (الامور السيئة تعقب الامور الطيبة) .

في المشهد اعلاه نرى في هذا التأثير اساساً لانه في بداية الفيلم الذي لانعرف موضوعه بعد . في خاتمة الفيلم لايكون مثل المشهد فعالاً . انه لايعد وكونه مجرد توكيد . النهاية التي يمكن لها ان تكون مؤثرة في «نهاية الصيف» قد خبت بفعل مثل هذا المشهد . الاب قدمات ، وهم يحرقون جسده . نحن نراقب الدخان يتصاعد من المدخنة ـ هاهو كل ماتبقى من الرجل الشديد الانسانية والمحبوب ـ فجأة يقحم اوزو في رثائنا مزارعاً ومزارعة يعملان قرب

النهر. تقول المرأة «هكذا اذن، بعد كل شيٌ هاهو شخص آخر قدمات، انظر الى الدخان» يتطلع الرجل «نعم، انه كذلك» تستمر هي «كم هو مؤلم ان كان شاباً وليس شيخاً» يجيب الرجل «نعم، ولكن الاحياء الجدد يحلون محل الموتى» وهو مايجيب عنه «كم هو متقن عمل الطبيعة» (7، 988) ان ذلك يمثل نموذجاً لوعي الامر الواقع. هذه العبارة المكشوفة وهي تأتي مباشرة بعد اوركسترا غير اعتيادية وغنية تبدو فائضة عن الحاجة ومقحمة. ان حقيقة كون المعلقين من الفلاحين البسطاء ويعبران عن الحكمة الشعبية لاتساعد كثيراً. ولاتساعد كذلك على الاطلاق حقيقة ان هذين ليسا في الواقع فلاحين ولكنهما الممثلان المشهوران والموهوبان يوكو موشيزوكي وجيشو روي.

عادة ماتكرس تعليقات الاطراف الخارجية في افلام اوزو تأثير الفيلم ولا تقوضه. هنالك مشهد جميل جداً في نهاية «الربيع المبكر» غني وزاخر بالسخرية، شديد الذكاء وملغز. الشاب قدتم نقله وفي طريقه الى موقع عمله الجديد بدون زوجته يتوقف ليلتقي مع صديق اكبر سناً في كيوتو. يجلسان يتحادثان قرب الجسر. يتوقف الحديث وفي ذلك الوقت بالذات يخطف زورق سباق عبر النهر في الخلفية، والطاقم من الشباب عاكف على المجاذيف. يراقب الرجل الكبير حركتهم ويقول «انتم الشباب سعداء» (15، 476) ذلك كل شيٌ. انه يوحي بكونه ليس سعيداً ومن ثم بان الشباب الجالس الى جانبه غير سعيد ايضاً. لكننا نعرف ان الاشياء تتغير بالنسبة للشباب، وقد لمحنا للتو تلك الرؤية لفتوة الشباب

زورق في سباق يخطف عير المشهد. ان التعليق يوسع مدى الشخصية ولكنه ينتشر لمدى ابعد في الوقت نفسه. يوحي بتعقيدات، يوسع ولا يحدد. هنالك نوع آخر من التعليق الخارجي استخدم من قبل اوزو وهو أقل شيوعاً لكنه مع ذلك اكثر قوة. ذلك هو التعليق الذي تقدمه شخصية غير مرئية وغير موجودة. الابن الاكبر المتوفي «الصيف المبكر» قتل في الحرب قبل بداية الفيلم، لكنه موجود في العديد من المشاهد قبل ان يظهر، اننا نجده اذا جاز ذلك في الحديث بين والديه في اينو بارك عندما يقطعان حوارهما ليراقبا منطاداً مفقوداً يحلق في السماء. مثال آخر هو الصديق الذي يحتضر في «الربيع المبكر». كنا قد سمعنا الكثير عنه حتى اصبح يجسد الكوارث التي بدا ان بقية الشخصيات تقترب منها. عند نهاية الفيلم نراه بالفعل، الصديق المحتضر ثم الميت يشير الى مايمكن ان يحدث لسوء الحظ. وربما يكون افضل مثال معروف لهذه الشخصيات غير المرئية التي تعلق من خلال غيابها هي الام في «الربيع المتأخر» لايتم ذكرها حتى نهاية الفيلم (11، 732). ومع ذلك فانها موجودة في كل مشهد لان غيابها محسوس بعمق من قبل بقية الشخصيات، هذا الاحساس بدوره يزيد معرفتنا بمن يشعر به: والاب الابنة يسهبان في الحديث عن شكل حياتهما الممكن لوانها عاشت. ان الام الميتة تجسيد لمعنى الموmu الذي يمكن ان نعرفه بشكل جزئي بانه المساحة الفارغة التي تشكل في الوقت نفسه جزءاً في سياق.

لقد ناقشت في هذا الفصل كيف بنى اوزو ومساعده السيناريو وكيف اعتمدا على الحوار اولاً، وكيف تصبح النكتة او التعليق الخفيف فكرة لازمة، وكيف تصبح هذه الفكرة اللازمة بدورها متوازية، وكيف يتم تقديم تفاصيل الموضوع الرئيس وتشكيل الشخصيات. كل هذا كان يحدث في وقت واحد، ونحن هنا نظاماً لتلك الطريقة لنجعل ادراكها يسيراً. فمن الواضح ان اوزو ومساعده لم يفكرا وفق مصطلحات الفكرة اللازمة او المتوازية اكثر من تأملها لوعي الامر الواقع والمو. وكما رأينا فان النتيجة النهائية لهذا العمل ليس القصة بل الشخصية. اي فنان لديه هذا الاهتمام بالشخصية، وله هذه المهارة في خلقها لابد ان يكون، كما اعتقد، اخلاقياً. يصح هذا بكل تأكيد على فنانين خلقوا منذ زمن طويل شخصيات قوية جداً مازلنا نؤمن بها. جين اوستن، تولستوي، ديكنز، تشيكوف. مع هذا الاهتمام وهذه القوة يأتي الحرص على الجودة في كل مايتعلق بالممارسة او السلوك، حرص على ماهو مناسب واخلاقي. الاخلاقي لدى ديكنز يكون واضحاً لدى ديكنز وضوحاً مباشراً لانه يطرح تساؤلات بشأن ماهو حق وماهو باطل، في حالة اوزو لايتعلق الامر بما هو حق وما هو باطل بقدر تعلقه بمسألة مايكون عليه الشيٌ ومالايكون. ان رسالة فيلم اوزو التي يستطيع ان يدركها المرء من خلال التجربة الشاملة للفيلم نفسه ربما تكون في ان المرء يصبح اسعد حالاً عندما يتعايش مع نواقصه وبضمنها الهرم والموت والكوارث الاخرى. يجب في النهاية ان يتم ادراك الانسانية البسيطة للانسان والانصياع له.

اذا نظرنا اليه من هذا المنطلق نجد ان اوزو كان رجلاً اخلاقياً بالفعل، اخلاقياً اراد الخير الاكبر للعدد الاكبر من الناس. وكان يعلم، كواقعي وحتى براغماتي، ان هدفه مستحيل لكنه اعتبر الامل بحد ذاته هاماً. ولانه فنان فقد عبر عن ارائه بشكل غير مباشر فقط. ان تجميع التعليقات الاخلاقية الواردة في افلامه المختلفة ثم تقديمها كصيغة اخلاقية متجانسة، كما سأفعل ادناه، لا يؤدي خدمة لاوزو كفنان بل يؤدي الى اخفاء قوته واصالة نظرته الا خلاقية. مع ذلك فانها تعتبر اقتراباً من الاثر الاخلاقي في افلامه.

يعتبر اوزو، خصوصاً في اليابان، داعية افكار تقليدية في افلامه المتأخرة. لكن ذلك ليس صحيحاً بصورة تامة. انه يقبل هذه القيم وينتقدها احياناً رغم ان كل شيء يعتمد على مانقصده بالتقليدية. انا اعتبرها سلسلة من الافتراضات بشأن الحياة مما خلفه الاجداد للاحفاد، موروث غير محدد الى مدى بعيد، مقدار من الافتراضات يصعب وصفها.

احد المواضيع التي كانت مادة لانتقادات اوزو طوال فترة عمله ابتداء من الافلام المبكرة مثل «حياة عامل مكتب» و «كورس طوكيو» كانت نسيج الحياة اليابانية الحضرية، وهي حياة تقليدية لانها انتقلت دون تفكير من جيل الى جيل لفترة تزيد على القرن. في «الربيع المبكر» يجلس شاب يعمل في دائرة مع زبون اكبر سناً، هاتوري، في مشرب. وهو يتحدث مع احد زملائه في العمل، كاواي. يسأل الاخير «كم امضيت من السنين تعمل هنا؟» يجيب هاتوري «احدى وثلاثين سنة فقط» يقول كاواي «حسناً هذا يعني انك ستحصل على مكافأة التقاعد» بفتح دكان صغير قرب احدى المدارس. فكرت انني يمكن ان اعيش حياة سعيدة. لكن قيمة نقود التقاعد ليست كافية. هكذا تسير الامور فلا اعرف سوى الوحدة وخيبة الامل. لقد عملت احدى وثلاثين سنة لاجد ان الحياة ليست الاحلماً فارغاً (15، 411). هذه العبارة رجع صداها صديق عجوز أخر هو انوديرا فيما بعد «الشركة ليست الاشيئاً بارداً... انا استطيع في هذا العمر ان اشعر بذلك اكثر فاكثر (15، 474). في «صباح الخير» يتحدث والد الصبيين مع جار عجوز هو توميزاوا: «وصلت سن التقاعد. يالها من كلمة قبيحة، كأنما يخبرك احد بانك نصف ميت. يبدو ان الشركة تعتقد ان الانسان لايحتاج الى الاكل بعد الوصول الى سن التقاعد. لكنه يحتاج - ويحتاج الى الشراب ايضاً. تقول زوجتي انني يجب ان اخرج للبحث عن عمل لكنه أمر دون طائل في هذا السن. ان الحياة حلم فارغ» الاب: «ولكن من المؤكد ان مبلغ التقاعد...» توميزاوا: «لافائدة انهم يحسبون هذه الاشياء ولايعطون الكثير. ثلاثون عاماً من العمل، ايام ممطرة وايام عاصفة وانت تتدافع في القطارات المزدحمة. حلم... ليست الاحلماً فارغاً» (3، 86).

ان الحياة حلم. هذا مفهوم بوذي مألوف وقد تم اضفاء طابع عصري عليه بصورة جذرية. الاصل في هذه الفكرة محاولة التخفيف عن الشخص الذي يعاني من خلال تقديم العالم على انه سراب. ولكن في عالم اوزو لاتوجد حياة ثانية، وهكذا فان تقديم الحياة على انها حلم يعني ان الشخص لم يعش حياة على الاطلاق. قد نشعر ان اوزو يهوّل الحالة، ولكنه يفعل ذلك بحنو وحتى بتحفظ.

ان شخصيات اوزو سرعان ماتدرك عدم المساواة في الحياة الحضرية اليابانية - وفي الحياة بشكل عام - في «ولدت ولكن...» صبيان صغيران يلومان اباهما، يسأل احدهما «لماذا يتوجب عليك الانحناء لوالد ثارو؟» «لان أباه مدير شركتي» يسأل الولد بعدها «لماذا لم تصبح مديراً اذن؟» يجيب الاب ليس الامر بهذه السهولة «انا مجرد مستخدم. انه يدفع لي مرتبي» يقول الصبي «لاتسمح له بذلك» يقول الولد الاصغر «ادفع له انت» يحاول الاب ان يكون منطقياً «اذا لم اسمح له بان يدفع لي فانكما لن تستطيعا الذهاب الى المدرسة ولن تجدا ماتأكلان» لايرى الصبيان عدلاً او معنى في ذلك النظام. في المشهد اللاحق يعترف الاب للام «انا اعلم بما يشعران... انها المشكلة التي سيتوجب عليهما معايشتهما لبقية حياتهما. ترى هل سيعيشان الحياة البائسة نفسها التي نحياها؟» (7، 120). في ختام الفيلم لايدع اوزو مجالاً للشك في انهما سيعيشان.

ان رؤية اوزو للحياة ليست من النوع المريح. تلاحظ احدى الشخصيات في «الصيف المبكر» ان الحياة مثل

لعبة «السعادة مجرد أمل ـ اقرب الى الحلم، مثل املك في ان تربح في حلبة السباق» (5، 447). اذا كانت الحياة حلماً، أملاً، لعبة اذن فاننا نحن اللاعبين لانستطيع ان نفعل الكثير بشأنها. احد اسباب ذلك ان هذا هو حالها، وسبب اخر هو ان البشر ليسوا مخلوقات خاصة كما يتصورون انفسهم. في «الاعشاب العائمة» تستنكر احدى الشخصيات خطة لسرقة خزائن ويترك المجموعة: «ابداً. ان الفرق الوحيد بيننا نحن البشر وبين الحيوانات هو اننا لسنا جاحدين» (7، 1046) وهو امتياز يمحوه بنفسه عندما يسرق من الاخرين ويولي هارباً. وفي «نكهة الشاي الاخضر على الرجل» تقول احدى الشخصيات بغضب للاخرى «انظري ستسيكو نحن لسنا كلاباً اوفراخاً، هذا صحيح... ذلك ان تعتقدي باننا مخلوقات راقية وغير ذلك، لكن في عيني الرب نحن لسنا الا حيوانات» (7، 843). ورغم ان اوزو لايلبث طويلاً فوق هذه الذرى (السطر اللاحق مباشرة هو: هل تحبين المعكرونة) فاننا نعرف مايقصد.

ان موضوع تغير العالم المستمر يتردد صداه باستمرار في افلام اوزو في «قصة من طوكيو» على سبيل المثال تقول الام عندما ترى طفلها «انا سعيدة جداً لاني اشهد هذا اليوم. لقد تغير العالم كثيراً» (2، 115) عن ذلك يجيب الاطفال «ولكنك لم تتغيري على الاطلاق» هذه سنة الحياة الكبيرة يتوقف عن التغير بينما يستمر الشاب بالتغير كما يكتشف الاباء في هذا الفيلم. مع ذلك فان الابوين لايكفان ابداً عن الامل في ان تجد حياتهم مبرراً لها في حياة اطفالهم لكن السعادة التي يبحثون عنها سراب. ان اغلب افلام اوزو تدور عن الآباء والابناء وهم جميعا يعانون درجة من الاحباط. كما يقول شوتشي في «الربيع المتأخر» «نربيهم ثم يذهبون اذا لم يتزوجوا نقلق عليهم، واذا تزوجوا نشعر بالخيبة» (10، 689) في «عصر خريف» يتحادث هيرا ياما وكاواي فيقول الاول «انت تعلم، عندما ننظر الى جوهر الامر نرى ان الابن افضل. لافائدة من البنات» يجيب كاواي «ولد او بنت كلهم سواء، كلهم يذهبون عنك عاجلاً ام أجلاً» (8، 962) وكما يقول الاب في قصة من طوكيو» وهو يتحدث عن ابن فقد في الحرب «خسارة المرء لاطفاله صعبة، ولكن العيش معهم ليس امراً سهلاً» (7، 561). هذه الخيبة راسخة في الوضع البشري وهو ما تتعلمه العديد من شخصيات اوزو خلال سياق الفيلم. يبدأون بأمل ان يسمو كل شيء نحو الافضل، وان تنقلب الاشياء لصالحهم، وغالباً ماينتهون الى التخفيف عن انفسهم بحجة ان معاناتهم في الاقل كانت أهون من معاناة اخرين يعرفونهم.

في «قصة من طوكيو» تقول الام ملتفتة الى الاب اخيراً «يبدو أن بعض الاجداد يحبون احفادهم اكثر من ابنائهم، ماذا عنك» يجيب «انا احب ابنائي اكثر، ولكني اعجب للطريقة التي يتغيرون بها» بعد فترة قصيرة تتجرأ على القول «ان الابناء لا يلتزمون بتحقيق آمال المرء» يقول لها «دعينا نفكر ان ابناءنا أفضل من الاغلبية كما اتضح. انهم بكل تأكيد افضل من المستوى العادي» تقول «نحن محظوظون» يستنتج «نعم، اعتقد ذلك» (10، 781).

يقدم اوزو في افلامه في وقت واحد عدم الميل الطبيعي لدى الكبار نحو اطلاق سراح الشباب، ونفاد الصبر الطبيعي لدى الشباك نحو التخلص من الكبار. لكنه ليس مهتماً مع ذلك بمقارنة فضائل احد الفريقين مع نواقص الفريق الاخر، يقول الابن في «ولدت ولكن،...» اذا كانت حياة البالغين كلها مثل حياة ابيه فانه لا يريد ان يكبر. وفي المشهد الرائع الجمال والمؤثر في نهاية «قصة من طوكيو» تتكلم نوريكو الكنة مع كيوكو الاخت الصغرى. الاخيرة تبكي وتقول عن اخوانها واخواتها «حتى الغرباء كانوا سيراعون مشاعرهم اكثر» تقول نوريكو «انظري كيوكو، لقد اعتقدت هذا ايضاً وانا في سنك، ولكن الاولاد يبدأون بالابتعاد عن ابائهم.. كل واحد يضطر للاهتمام بحياته» ترفع كيوكو رأسها «حقاً؟ انا لا اريد ان اكون هكذا. ان ذلك شديد الفضاضة» توافق نوريكو «وهو كذلك. لكن الاطفال يصبحون هكذا تدريجياً، حتى انت...» تسأل كيوكو «هل يمكن ان اصبح هكذا؟ رغماً عني؟» تتوقف ثم تقول «اليست الحياة مخيبة للآمال؟» تبتسم نوريكو ابتسامة جميلة مهذبة موافقة وتجيب «بلى، انها كذلك» (14، 988).

ان قدرة شخصيات اوزو على تقبل العالم كأمل اولعبة اوخيبة تنشأ من كونها تدرك انها ترى العالم بهذا الشكل.

حتى الرجال والنساء الحمقى في افلام اوزو بعيدو النظر بشأن شخصياتهم غالباً ما يعرفون اي نوع من الاشخاص هم ! ما هي تطلعاتهم ونحواية طموحات يسعون. هذه الدرجة غير الاعتيادية من معرفة الذات، وهي لاتحول دون وجود نقاط عمياء او لامنطقية، تمكن شخصيات اوزو من اتخاذ موقف ساخر من الحياة. انها تهتم ولكن دون ان تقع في الشرك. معرفة الذات لا تقود هنا الى السخرية (كما تفعل لدى شخصيات ايفي كومبتن ـ بيرنت التي تبدي درجة في معرفة الذات) ولا تقود ايضاً الى العاطفية (كما تفعل احياناً لدى تشيكوف الذي لا تصل معرفة اشخاصه بانفسهم عادة الا الى حدود معلومة). انها في الواقع اقرب الى معرفة الذات لدى جين اوستن التي تقود الى وعي متوازن بالحياة والنفس، الى فهم للعالم وموقع المرء فيه، والى فكرة لاتبالغ بقدرات المرء رغم انها تتقبلها ـ بهذا المعنى نوريكو مثل الكثير من نساء اوزو الشابات، ومثل ايما، يمكن لها أن تأمل بقدر من القناعة وقد عرفت نفسها. هنا بالذات تتدخل الاخلاقية في افلام اوزو فهو لايذهب الى ان الطريقة القديمة هي الافضل او الى ضرورة اطلاق العنان امام الشباب، او الى انك تأتي الى العالم وتتركه وحيداً بشكل تام ـ رغم ان هذه الافكار لها مكانها في عالم اوزو ـ انه يذهب في الواقع الى ان المرء يكون شخصيته ضمن القيود المفروضة بان يقرر بوعي اختيار هذا السبيل او ذاك والمرء لا ينقب في نفسه فيجد شخصية متكونة بالفعل ويعيها باعتبارها شخصيته؟ الحق انه في غمرة طبيعته البشرية يشكل مخلوقاً بشرياً واحداً ويخلق المتناقضات وغير ذلك. توجد الاخلاقية لكي يتمكن المرء من امتلاك دليل خلال المتاهة. اخلاقية اوزو بسيطة مثل اخلاقية اغلب الاسيويين. انت تتصرف بطريقة منسجمة مع الطبيعة لانك تدرك قرابتك مع الاخرين وتعي انك جزء من الطبيعة التي تحيط بك، لست عبدها ولا سيدها الا على. انت تدرك قوانين حضارتك حتى النقطة التي تتدخل فيها بجدية في سعادتك عندها تساوم. انت تتصرف مثل ضيف على العالم وهو ما انت عليه بالفعل.

لتحقيق هذه العلاقة مع العالم فانك تتعلم الاختيار. نحن نرصد الناس في افلام اوزو وهم يختارون ويفكرون ملياً وفي ذهنهم عادة ان المرء انما يشكل شخصيته في ذلك الاختيار. الشخص هو ما يفعل ولا شئ اكثر او أقل والمجموع الكلي لاختياراته واعماله هو المجموع الكلي لذاته. في الاختيار لا تخلق الشخصية فقط بل تسمو بها. الشخص هو بشكل ما ذاته التي يكون عليها دائماً ولكن الوعي بالخيارات يجلب معه وعي لاهم حقيقة في حياة البشر، وهي عدم وجود حقيقة داخلية او ذات داخلية او روح غير قابلة للتغير. المرء يختار ما سيكون عليه.

ربما نعثر هنا على السبب الذي يجعل شخصيات اوزو بدون ماض. انهم يشيرون الى الزمن الماضي ولكنا لانراه ابداً واوزو يعد من المخرجين القلائل الذين لم يستخدموا طوال عملهم ولو لمرة واحدة الرجوع الفني للماضي (فلاش باك)، ان ماضي المرء يترك اثره لكنه لا يثير الاهتمام بحد ذاته. بالنسبة لاشخاص اوزو يمكن القول بحق ان مايهم ليس ما فعلته الحياة بهم، ولكن ما فعلوه بما فعلته الخياة بهم.

من هنا يمكن ان نفهم كراهية اوزو للحبكة وعدم ثقته بها. الحبكة ممكنة فقط اذا ما اتفقنا على ان الشخصية هي نوع خاص من البشر له ماض من نوع خاص ونتوقع له القيام باشياء محددة وليس سواها: انه باختصار محدود بطريقة لا نجدها بين الناس قبل الموت. نحن نفهم لماذا يكون التناقض هاماً جداً في الشخصية لدى اوزو: انه علامة الحياة لانه علامة الاختيار. ان الاختيار مهم لكل الاشخاص الذين يقدمهم اوزو، كما هو مهم لنا جميعاً وذلك هو السبب الذي يقربهم من الحياة الى هذا الحد. المعنى المتضمن هو عدم وجود شئ جارف مثل الارادة الحرة. لكن حرية شخصيات اوزو مكبوحة منذ البداية، انهم بعد كل شئ بشر وهو ما ينطوي على كوابح معينة منها اضطرارهم للعيش سوية وكونهم جزءاً من مجتمع اكبر. الاختيار المطلق غير موجود بالنسبة لهم اكثر من وجوده لدى اي شخص لكن مدى الاختيار واسع بما يكفي ليكون له معنى وليجعل اشخاص اوزو يشكلون شخصياتهم.

هذا اخيراً ما تقدمه لنا افلام اوزو: شخصية تتشكل من خلال الاختيار وقد رأينا الطرق المتنوعة التي انجزبها ذلك، ويمكن لنا الان تقدير الصعوبة الهائلة التي تمت مكابدتها لانجاز هذا الواجب لقد اضطر اوزو ومساعده الى العمل مثلما تعمل شخصياتهما: يتأملان. يقرران، يختاران. الشخصية في افلام اوزو ليس لها الاهمومها اما المخرج والكاتب فانهما يتحملان كل هموم شخصياتهما الدرامية. لا غرابة اذن ان يقول نودا بعد اربعين عاماً من

كتابة السيناريو بأن كل سيناريو جديد كان يتضمن مشكلة هائلة: «كيف سيكون هذا السيناريو، وكيف سيتم العمل به. . كان ذلك يجعلنا نتصبب عرقاً»[24].

ومع ذلك فان الفيلم يمكن ان يتماسك او ينهار بالسيناريو وهو السبب الذي كان يجعل اوزو يرتاح كثيراً عندما ينتهي منه. يتذكر تشيشوروي: «يبدو اوزو دائماً شديد الارتياح بعد ان يكمل السيناريو. . وعندما يكمله ـ بعد حوالي اربعة اشهر من العمل ـ يكون قد انجز بالفعل كل صورة في كل لقطة، بحيث انه لم يكن يدخل اية تغييرات على المخطوطة بعد ان نذهب الى موقع التمثيل. الحوار شديد التمحيص فلم يكن يسمح بخطأ واحد. . اخبرني ذات مرة كم كان سعيداً وهو ينجز السيناريو، لكنه اضاف ولو بشكل ضاحك بانه غالباً ما يصاب بالخيبة وهو يرى صورة تتناثر عندما يبدأ العمل مع الممثلين. ومع ذلك فبعد ان يكتمل الفيلم لا يشكو ابداً حتى لو كان التمثيل ضعيفاً. كان يلقي المسؤولية كلها على عاتقه حتى عندما نكون متأكدين من اننا خيبنا ظنه بنا ولا يتكلم عنها مع احد. هذا وحده يعطيك فكرة عن شخصيته»[25]

OZU Donald Richie univevsity of California Press, 1974 PP. 18 - 73.

الهوامش

1 «اوزو عن اوزو» كينما جمبو توكوشو، 10 شباط 1964.

2 المصدر نفسه.

3 نعرف ان احد المشاهد في «كان ثمة اب» ـ وفيه يضع الشاب الوعاء الذي يحتوي على رماد ابيه على رف الامتعة في القطار الذاهب الى بلدته ـ مأخوذ مباشرة من حياة اوزو وذلك بسبب الجلبة التي اقامها عندما هاجم النقاد ذلك. وصف النقاد المعادون هذا المشهد بانه شائن لان اي ولد بر بوالديه كان سيبقى ممسكاً بالرماد طوال الطريق. اجاب اوزو «انا وامي اخذنا رماد ابي الى كويا بقطار الليل وقد شعرنا بالنعاس، ولو ابقيناه في حضننا لكان من المُحتمل ان يسقط. اضافة الى ان الرف هو انظف مكان في القطار، وبقدر تعلق الامر بي افضل مكان.» رواها كونمو نودا في «رجل يدعى اوزو» المصدر اعلاه.

4 المصدر اعلاه.

5 تذكر اليوميات على سبيل المثال رغبة اوزو في صناعة فيلم عن جندي ومصاعبه. وقد اصبح هذا الفيلم «الربيع المكبر» الذي انجز بعد انتهاء الحرب بوقت طويل، في وقت اصبحت فيه مشاكل الجنود اسمية. رغم ذلك فقد جمع اوزو في الفيلم رفاق السلاح واستخدم الكثير مما تعلمه من خلال زياراته للعوائل التي فقدت ابناءها.

6 «ياسوجيروا وزو: الانسان وعمله» طوكيو، بانويوشا، 1972

7 كتبت ريكو ابنة نودا في المفكرة خلال العمل في «نهاية الصيف» بان المنتجين توهو اتصلوا من طوكيو ليسألوا عن التقدم في كتابة السيناريو فطمأنهم اوزو. تعلق ريكو بانهم لو عرفوا كم من الشراب والاحاديث كان مستمراً لاصبح لديهم مبرراً كبيراً للقلق.

8 هنالك استثناءات بالطبع مثل الاستعراض الذي كتبه توبغ عن «صباح الخير» وهو يتسم بضيق الافق، فيلم كوارترلي / شتاء 1965 1966

9 اللقاء المذكور في الفقرة (1)

10 اللقاء المذكور في الفقرة (3)

11 ياسوجيرو اوزو ـ هوتو شيكوتو.

12 كان اوزو مكثراً في الشراب وكانت امه توصي اصدقاءه به في حفلات عيد الميلاد.

13 اللقاء المذكور في الفقرة (1)

14 اللقاء المذكور في الفقرة (3).

15 اللقاء المذكور في الفقرة (1)

16 تاداو ساتو (فن ياسوجيرو اوزو) طوكيو، اشاهي شمبنشا 1971.

17 كل الاستشهادات بالحوار في هذا الفصل تتضمن في القائمة الفرعية الانجليزية: هذا الحوار يقع في البكرة 4، السطر 57.

18 ملاحظات نودا عن «الفجل والجزر» في اوزو / هيتو شيكوتو.

19 سيتشي هيسامتو: معجم علم الجمال الادبي الياباني (طوكيو: مركز دراسات شرق آسيا الثقافيه 1963.

20 كان اوزو يعتقد ان الاجانب لا يستطيعون تذوق افلامه: حديث معه في كينما جمبو حزيران 1958.

21 حديث مع نوبونا كامورا 1968.

22 المصدر نفسه.

23 كوغو نودا تعليقات عن (عالم ياسوجيرو اوزو).

24 جيشو روي: ياسوجيرو اوزو: الصورة والصوت / ربيع 1964.

كيروساوا والفيلم الياباني

ترجمة : سعيد أحمد حسن

كان اكتشـاف فن السينمـا اليابـانية الثر الذي تأخر كثيراً بالغرب ، قد بدأ عندما فاز فيلم كيروساوا (راشومون) ، ذلـك الفيلم الـذي حصـل على المـرتبـة الخـامسـة من بين أحسن عشـرة افلام يابانية لعام (1950) وعلى الجائزة الكبـرى لعـام (1951) في مهـرجـان فينا السينمائي . وفي خطاب قبول تلك الجائزة ، اشار - كيروساوا - الى انه كان يرغب كثيراً لو أن تلك الجائزة منحت الى فيلم يتحدث عن اليابان المعاصرة ويلقي الضوء على مظاهر الحياة الحالية فيها .

وبعـد ذلـك بسنـة ، اخـرج - كيـروسـاوا - فيلم (من اجـل العيش) حيث قام بكتـابة نص ذلك الفيلم واحداثه بمساعدة كل من - هاشيموتو وأوغيوني هيديو - كاتبي النصوص الذين كثيراً ماتعاون معهما خلال تلك الفترة . كان الفيلم يحمـل أجمـل مايـدور في رأسـه من افكـار حول قضية محورية اكتشفت في افضل افلامه ابتداء من فيلم - سوكاتاسانشيرو - عام (1943) وانتهاء - بفيلم - ديرسو أوزالا - (1975) .

ماذا يجب أن نفعل بحياتنا؟

في فيلم (من اجــل العيش) ، طرح السؤال بصـــورة سلبيـــة ، نظـراً لان البطـل في ذلـك الفيلم كان يعلم انـه سيموت ، اضافة الى ان الجواب على مثل ذلك السؤال يعتبر قاسماً مشتركاً بين كثير من افلام - كيروساوا - مثل فيلم - يوجيمبو - عام (1961) وفيلم تسوباكي سانجيورو - عام (1962) والفيلم الرائع - الساموراي السبعة - عام (1954) .

ان حل مثل تلك المشكلة لاشك يكمن في سلسلة الاحداث الاجتماعية بخاصة وهو شيء يجعل العالم الذي نعيش فيه مكاناً افضل قليلاً .

يعتبر - كيروساوا - من هذا المنطلق ، احد كبار النقدة الاجتماعيين في الياباني كلها ، وهو كثيراً ماكان يعلن انه انما ينفذ تلك الافلام من اجل الشباب الياباني على امل توصيل ماتحمل من رسالة انسانية له ويضيف قائلاً :

- افكـر بعض الاحيـان ، بمـوتي وحينـذاك ينتابني شعور بالقلق وتساؤل غريب ، كيف يمكنني ان الفظ انفاسي الاخيرة في وقت اختزن فيه الشيء الذي يجب انجازه خلال تلك الفترة القصيرة من حياتي؟

ان فيلم (من اجل العيش) برز من هذه الفكرة بالذات



ولد - كيروساوا - في طوكيو عام (1910) ودرس الرسم وفق الاساليب الغربية، لكنه عدل عن ذلك متجهاً نحو العمل السينمائي وصناعة الافلام عام (1936) بعد ان اجاب عن اعلان نشر في احدى الجرائد صادر عن مجمّع للاستوديوهات السينمائية جاء فيه - ينبغي لمن يرغب أن يصبح مساعد مخرج ارسال مقالة يشير فيها الى النقائص الجوهرية الموجودة في الافلام اليابانية وكيفية علاج تلك النقائص.

كان - كيروساوا - متردداً باديء الامر «لقد فكرت ملياً، اذا كان النقص جوهرياً كيف يمكن علاجه اذن؟»، ومع ذلك، فقد اجتاز - كيروساوا - كل الاختبارات المطلوبة وحصل على العمل. لقد عرف خلال الاربعينيات كواحد من كتاب السيناريو المعروفين كما سمح له في اخر الامر ان يخرج السيناريو الذي كتبه شخصياً (سوكاتاسانشيرو) واستمر يكتب سيناريوهات افلامه الاخرى. واضافة الى تعاونه فيما بعد مع كتاب اخرين لكتابة تلك السيناريوهات، كتب سيناريوهات خاصة بافلام اخرجها بعض اصدقائه أو اشخاص اخرون نعموا برعاية الدولة وحمايتها.

وكيروساوا الذي يدفعه النزوع الى الكمال في كل مظاهر الفن السينمائي، لم يبخل بشيء في سبيل الانتاج، وهو على هذا الاساس يبدأ لقطات الافلام بسخاء تصل نسبة الربح فيها واحد الى عشرة، ويقوم بمونتاج افلامه بنفسه، وكثيراً مايحدث، كما هي الحال في فيلم (من اجل العيش) ان تخدم براعته التقنية واستخدامه الرائع لزوايا الكاميرا ومجمل الحركات والارتجاعات الفنية والخدع السينمائية، مايرمي اليه من اهداف تنسجم والافكار الديستويفسكية التي تحتوي على الشيء الكثير من لمسات العطف الانساني - ولقد اعلن عن وفائه والتزامه باراء كاتبه المفضل (ديستويفسكي) من خلال ذلك الاعداد الادبي الرائع الطموح لروايته (الأبله) وتحويلها الى فيلم سينمائي عام (1951)، ولكن في فيلم (من اجل العيش) عبر - كيروساوا - بقوة عن روحه الموارة التي امتزجت كثيراً بروح ذلك الكاتب العظيم التي كان ينظر اليها باكبار فيقول « الناس العاديون فقط يشيحون بوجوههم عن التراجيديا»، أما - كيروساوا - فقد كان يمعن النظر فيها ويعاني من ضحاياها تماماً. كان فيلم (من اجل العيش) من انتاج شركة - تاهو - وقد عرض في اليوم التاسع من تشرين الاول عام (1952) وقام بالدور الرئيس فيه - شيمورا تاكاشي.

سيناريو فيلم

مِن أجْـل العَـيش

سيناريۆی فلمی له پێناوی ژیاندا

تأليف كيروساوا اوهاشيموتو وهيديو

العناوين والاسماء أبيض على اسود وموسيقى بطيئة فيها مسحة من حزن ومن ثم لقطة كبيرة لصورة شعاعية سلبية (نيجاتيف) بينما يسمع صوت يوضح :

الراوي (خارج الكادر) : هذه صورة شعاعية للمعدة تعود الى الرجل الذي تدور حوله هذه القصة . توجد في هذه الصورة علامات للاصابة بمرض السرطان ولكن الرجل لا يعرف شيئاً عن ذلك .

(قطع الى بهو المجلس البلدي، مكتب السيد - واتاناب كانجي - مدير شعبة المواطنين، حيث يجلس وراء مكتبه وقد تكدست امامه اوراق عالية ، يختم على كتب رسمية ومن ثم يتوقف فينظر في ساعته .

قطع آخر الى واجهة الدائرة الأمامية تظهر فيها طاولة قسم الاستعلامات الطويلة وعدد من النساء يتحدثن مع - ساكاي ، كاتب الشعبة ، وقد انتصبت على الطاولة لوحة تشير «هذه الشعبة خصصت لكم . انها وسيلة الاتصال بينكم وبين دار البلدية ونحن على استعداد للاستماع الى طلباتكم وشكاواكم») .

النساء : اصيب طفلي بطفح جلدي بسبب ذلك الماء . . . ثم ان رائحته كريهة جداً . . . فيه ملايين البعوض . . . لم لاتفعلوا شيئاً بتلك البقعة من الارض؟ فهي يمكن ان تكون ملعبا ممتازاً .

(يستأذن - ساكاي - ليذهب الى مكتب - واتاناب - فيخبره ان هناك بعض مقدمي العرائض من - كيورو شو - غيران - واتاناب - يشير اليه ان يحيل اولئك الناس الى قسم الاشغال العامة ثم ينظر في ساعته مرة اخرى)

الرواي (خارج الكادر) : هذه هي الشخصية الرئيسة في قصتنا وان لم تثر الاهتمام لحد الان . انه يعبث بالوقت ويبدده ، ومن الصعب القول انه رجل حي (وفجأة يسمع - واتاباب - صوت ضحكة مجلجلة) . قطع الى الدائرة حيث ينظر كل فرد الى الموظفة «تويو» وقد انفجرت ضاحكة . أونو مساعد المدير يتحدث معها بخشونة يرجوها أن تكون حذرة في تصرفها اثناء فترة العمل .

اعادة قطع الى - واتاباب - الذي يرفع نظارته عن عينيه .

تويو - ولكنها كانت مضحكة .

أونو - وماهي؟

تويو - النكتة التي اوردها أحد الاشخاص .

اونو - اقرأيها اذن .

(قطع سريع ، تويو واقفة ، تتردد ثم تبدأ بالقراءة من قصاصة جريدة) .

تويو (تقرأ) : انت لم تتمتع بيوم اجازة ابداً ، أليس كذلك؟

كلا .

لماذا؟ أليس بالامكان الاستغناء عنك؟

كلا ، لانني لااريد ان يكتشفوا ان بامكانهم الاستغناء عني .

(تضحك ولكن لا يشاركها احد .) .

(قطع الى - واتاناب - الذي كان يصغي الى ذلك ، وهو الان يعيد وضع نظارته على عينيه ويواصل ختم الاوراق) .

الراوي (خارج الكادر) : شيء فظيع . انه كالجثة ، كان في الواقع ميتاً خلال الخمس والعشرين سنة الماضية . اما قبل ذلك فقد كان يتمتع ببعض الحياة ، وحتى انه كان يحاول العمل جدياً .

(اراد - واتاناب - أن ينظف الختم ، فهو يبحث عن بعض الورق . يفتح احد ادراج مكتبه المليء بالكتب الرسمية القديمة . قرأ على أولى الاوراق مايلي - خطة لزيادة كفاءة الدائرة . قطع الورقة الاولى ثم نظف الختم بها ورماها في السلة واستمر يختم

بقية الاوراق امامه. كل ذلك والراوي يواصل التعليق من خارج الكادر).

الراوي (خارج الكادر): اما الان فهو لايحاول ان يعمل، حتى ولا يرغب فيه. لقد قضت دار البلدية على كل آماله، ولكنه الان منهمك في العمل، اوه، منهمك تماماً، فهو لايزال يعمل ولو قليلاً. يجب أن يعمل لكي يحتفظ بمكانه، أليس هذا مايجب ان يكون؟

يبدو ان - واتاناب - ضجر. انه يتناول حبوبه ثم يشرب ماء.

الراوي: (خارج الكادر): ولكن حتى قبل ان يستغرق بهذا التفكير العميق، لابد ان تسوء حال معدته فتتراكم على نفسه ساعات العمل العقيمة.

قطع مفاجيء الى النساء من - كيورو شو، اللواتي يصلن الى «دائرة الاشغال العامة» حيث يعلن الموظف المسؤول عن أسفه لان تلك القضية هي من صلاحية «قسم المتنزهات». انتقالة الى قسم المتنزهات» فيخبرهم الموظف هناك ان تلك الشكوى تخص الصحة، وعلى هذا فان من الأفضل مراجعة «المركز الصحي». تلاشي تدريجي للمركز الصحي حيث كانوا قد اخبروا هناك ان «دائرة الصحة» سوف تهتم بأمرهم،

(يسمع لحن موسيقي خلال المشاهد مبني على لحن متكرر من موسيقى الافتتاح).

انتقالة الى «دائرة الصحة العامة» فيخبرون هناك ان عليهم الذهاب الى «قسم صحة البيئة». انتقالة الى ذلك القسم فيخبرونهم ان يذهبوا الى «دائرة مقاومة الأوبئة». انتقالة الى تلك الدائرة حيث يرشدهم الكاتب، وهو يسمعهم يتحدثون عن البعوض، الى قسم السيطرة على الطواعين والأوبئة». انتقالة الى ذلك القسم، حيث يلاحق الموظف ذبابة فيضر بها قبل ارشادهم الى دائرة المجاري». انتقالة الى «دائرة المجاري» حيث يخبرهم الموظف فيها ان تلك البقعة كانت في السابق منطقة تخص المجاري حقاً ولكن أحد الشوراع اخترقها، وهكذا، فان «دائرة الطرق» مالم توافق على ذلك..... انتقالة الى «دائرة الطرق» حيث يخبرونهم هناك انه نظراً لعدم الانتهاء من العمل الخاص بـ «قسم تخطيط المدينة الأساس» فان عليهم الذهاب الى ذلك القسم اولاً. انتقالة الى «قسم التخطيط» فيخبرونهم ان «دائرة الاطفاء» قد طالبت القسم باصلاح انابيب المياه التالفة، وعلى هذا فان من الافضل مراجعة تلك الدائرة. انتقالة الى «دائرة الاطفاء» فيقول لهم الموظف ان ذلك مجرد هراء. انهم لايرضون بوجود المياه القذرة لانها تتلف جواربهم وهم لوكان لهم حوض للسباحة أو شيء آخر هناك لكان ذلك مبعث سرور لدائرة الاطفاء. انتقالة الى موظف دائرة «رعاية الطفولة» في «القسم التربوي»الذي يخبرهم ان مثل تلك المشكلة الكبيرة لابد ان تدرس مع مستشار القسم البلدي.

انتقاله الى دائرة المستشار الذي يبين لهم انه سيقوم باتصال شخصي مع وكيل رئيس المجلس البلدي.

انتقالة الى دائرة ذلك الموظف الذي يقول ان من دواعي سروره ان يبادر المواطنون بطرح مثل تلك الاقتراحات، ولذلك السبب فقد تم قسم خاص هو «شعبة المواطنين». انتقالة الى «شعبة المواطنين» حيث يشاهد - ساكاي - مرة اخرى واقفاً وراء الطاولة الطويلة وقد نسيهم تماماً. يخبرهم - ساكاي - ان يراجعوا «دائرة الاشغال العامة» وهنا يستبد بالنساء غضب عنيف.

النساء: ماذا تظن اننا، على أية حال؟ ثم ماذا تعني الكلمات على هذه اللوحة؟ اليست هذه ضمن مسؤولية دائرتكم؟ لا عليك فلن نزعجك ثانية.

(يشرعون بمغادرة المكان، وبعد لحظة تردد يتبعهم ساكاي ويستوقفهم عند الباب).

ساكاي: لحظة من فضلكم، انني آسف، فكما ترون ان رئيس القسم في الخارج هذا اليوم، اذا كان بامكانكم تقديم طلب تحريري فقط.

(يقف الموظفون جميعاً لمشاهدة النساء اثناء انصرافهن الى الخارج.

لقطة سريعة الى مكتب - واتاناب - الخالي.

تلاشي تدريجي للدائرة. اثنان من الموظفين يتناولان طعام الغداء ويشربان الشاي اثناء الحديث، عودة الكاميرا).

سايتو: ان خروجه من الدائرة غريب حقاً.

أونو: حسن، لم تكن صحته جيدة في الفترة الاخيرة.

سايتو: نعم، ولكن لايستحسن ان يطول بقاؤه خارج الدائرة.

أونو: شيء مضحك مع ذلك، وبالتأكيد لايمكن ان يأخذ اجازة مرضية لمجرد زكام بسيط والى جانب ذلك فانني بحاجة الى تواقيعه.

(قطع الى جزء آخر من الدائرة. موظفان آخران يتناولان طعام الغداء وهما يتحدثان).

كيمورا: غير معقول، شهر آخر ويكون قد مضىٰ عليه ثلاثون عاماً بلا اجازة ولو ليوم واحد.

اوهارا: نعم، ولكن الا تلاحظ ان هناك بعض الموظفين يشعرون بسعادة غامرة اثناء غيابه؟ حسن، فكل شخص يريد التقدم في الحياة.

(قطع الى جزء اخر من الدائرة حيث يتناول موظفون اخرون الغداء).

ساكاي: انني اتساءل عن نوعية الدواء الذي يتناوله باستمرار.

تويو: دواء للمعدة، لقد انقطع في الفترة الاخيرة عن تناول المعكرونة في وجبة الغداء.

نوجوشي: شيء جديد، فأنا لم اشاهده يتناول اي شيء آخر.

ساكاي: وانا اتساءل من سيكون المدير الجديد.

تويو: ولم العجلة؟ فامامك طريق طويل.

(قطع الى لقطة طويلة الى - أونو وسايتو - يسمعان ملاحظة - تويو - فينظران الى الاعلىٰ منذهلين. ان أونو مساعد مدير.)

قطع سريع الى مكتب واتاناب الخالي.

قطع آخر يبين - واتاناب - وهو يسير في أحد ممرات المستشفىٰ. تلاشي تدريجي يظهر واتاناب واقفاً عند براد الماء في غرفة الانتظار.

يحاول - واتاناب - شرب الماء ولكن يسبقه الى ذلك رجل آخر. واتاناب ينتظر ثم يشرب ومن ثم ينظر الى نفسه في المرآة.

قطع الى واتاناب - وهو جالس. رجل آخر يبعد عنه بضعة كراسي يدنو منه فيجلس الى جواره.

الرجل: هل أنت مصاب في المعدة؟ أما انا فمرضي مزمن حتى اصبحت في الفترة الاخيرة لا اشعر بالراحة مالم تؤلمني معدتي -

(الممرضة تنادي اسم رجل، الرجل الذي سبق واتاناب نفسه - في شرب الماء، ينهض ليدخل غرفة الطبيب)

الرجل: الرجل هناك، يقال انه مصاب بالقرحة، اما انا فاعتقد انه السرطان. الاصابة بذلك المرض تعني الحكم بالموت على الانسان، غير ان الاطباء هنا كثيراً مايخبرونك انها القرحة لاغير وان اجراء العملية ليس ضرورياً. ثم يقولون لك ان بامكانك مواصلة حياتك اعتيادياً وتناول ماتشاء من طعام - وانت حينما تسمع ذلك، تدرك ان امامك على الاكثر سنة اخرىٰ تعيش فيها. ان معدتك تحس بثقل على الدوام ثم تؤلمك ويزداد التجشؤ فتشعر بالعطش، وتعتريك اما حالة امساك أو اسهال، وفي كلا الحالتين يكون برازك على الدوام شديد السواد.

(يشعر واتاناب - بقلق شديد. موسيقىٰ هادئة ولكنها غير متفائلة. يغير واتاناب مكان جلوسه مرات والرجل يتبعه. لقطة تظهر القلق الذي ينتاب - واتاناب).

الرجل: وانت لن يمكنك تناول اللحم أو اي شيء آخر تطيب له نفسك، ومن ثم تستفرغ ماتتناوله حتى منذ اسبوع، وعند ذاك فلا يمكنك العيش اكثر من ثلاثة شهور.

(قطع الى لقطة طويلة تبين - واتاناب - وحيداً في غرفة الانتظار. تسمع موسيقىٰ الافتتاح البطيئة الحزينة. يبدو من بعيد صغيراً وضائعاً، في غرفة الانتظار الواسعة، وفجأة تنادي الممرضة اسمه تنادي لبضع مرات لانه لم يسمع. واخيراً يسمع اسمه فينهض. تتلاشى الموسيقىٰ.

قطع الى غرفة التصوير الشعاعي حيث ينتظر ثلاثة اشخاص - طبيبان وممرضة. قطع الى واتاناب - وهو يدخل الغرفة، ومن ثم لقطة تظهر وجوههم اثناء الانتظار وهو يجلس. لقطة قريبة سريعة الى وجه الطبيب ثم الى وجه واتاناب .

الطبيب: نعم، اجلس من فضلك. يبدو انها حالة قرحة بسيطة.

(قطع الى يدي - واتاناب - وهو يرمي المعطف الذي يحمله. تبدأ الموسيقىٰ ثانية. قطع الى وجوههم).

واتاناب: اصدقني القول، ارجوك ان تخبرني بالحقيقة. قل لي انه السرطان.

(وجوه الطبيبين والممرضة ثم الجهة الخلفية لرأس الطبيب الشاب وهو ينظر الى الصورة الشعاعية. الممرضة ترفع معطف - واتاناب).

الطبيب: ابداً انها مجرد قرحة بسيطة كما قلت لك.

واتاناب: هل العملية غير ممكنة؟

الطبيب: لاضرورة لها. الدواء سيجعلك على مايرام.

واتاناب: وماذا سيكون طعامي؟

الطبيب: اي طعام تشاء شرط ان لايكون عسيراً على الهضم.

قطع الى واتاناب - وهو يسمع هذا. يخفض رأسه حتى يكاد ان يلامس الطاولة. اعادة انتقاله سريعة الى الطبيبين).

الطبيب الشاب: هل سيعيش سنة اخرى؟

الطبيب الاكبر: كلا، لااكثر من ستة شهور. ماذا ستفعل لو كنت ستعيش فترة ستة شهور؟وانت ياآنسة- ايهارا. ماذا ستفعلين؟

الممرضة: حسن، توجد بعض السموم على الرف.

يلتفت الطبيب الشاب ليلقي نظرة على الصورة الشعاعية (السالبة)، لقطة قريبة لتلك الصورة بينما يسمع ازيز ماكنة التصوير الشعاعي.

قطع الى حافلات الشارع وسياراته والمريض واتاناب يسير في ذلك الشارع ولكن بلا اصوات. وعندما يحاول عبور الشارع تمر شاحنة فيسمع عند ذاك صوت مفاجيء. سير المركبات مستمر أمام - واتاناب - بجسمه الضئيل في الجهة الاخرى من الشارع، لايمكنه العبور. انتقالة سريعة الى الواجهة الامامية لبيت - واتاناب - ليلاً. تتحرك الكاميرا ببطء نحو الباب الامامية. صوت شخص يمشي وهو يدندن باغنية «صغير جداً» ثم اصوات ابن واتاناب - (ميتسو) وزوجة ابنه (كازو).

كازو: لايوجد ضياء في البيت. اتساءل هل انقطع التيار الكهربائي ثانية؟

ميتسو: كلا، فالضياء موجود عند الجيران.

كازو: شيء مضحك، هل ابوك خارج البيت؟ اين المفتاح؟

ميتسو: في حقيبتك.

(تحركت الكاميرا نحو الباب. قطع من لقطة كبيرة للغاية لجزء من الباب الى الرواق من الداخل. الاثنان يفتحان الباب ويدخلان).

كازو: انها مفتوحة. هل نسيت الخادمة اغلاقها؟ في الحقيقة ان تلك الخادمة تسهو كثيراً.

ميتسو: لعل السبب هو انها تعيش بعيداً من هنا. ذهابها لبيتها يستغرق وقتاً طويلاً لدرجة تنسى معه اي شيء آخر.

كازو: ان عيشها في هذا البيت أو السكن فيه لايكلفان كثيراً على ما اظن.

ميتسو: انت تعلمين ان ابي لايحب ان يسمع شيئاً عن أجير قاصر.

(قطع الى زاوية الرواق. يسيران خلال الظلام نحو قاعدة السلم).

كازو: ان الجو بارد في الداخل كما هو في الخارج - وهذا هو عيب البيوت اليابانية.

ميتسو: ولهذا السبب اكره المجيء الى البيت. ان من الافضل الحصول على بيت عصري.

(قطع سريع لكليهما على السلم في الظلام).

كازو: حسن، يمكننا بناء بيت لنا في حدود نصف مليون ين، أليس كذلك؟ حتى وان استعنا براتب والدك التقاعدي.

ميتسو: سيحصل ابي على منحة سبعمائة ألف ين اضافة الى راتب تقاعدي كل شهر ثم انه لديه مدخرات تبلغ حوالي مائة ألف ين.

كازو: ولكن، هل تظن انه سيوافق على ذلك؟

(قطع الى غرف الطابق الاعلى التي يلفها الظلام)

ميتسو: حسن، لاشك انه سيعيش وحيداً ان لم يوافق على هذا، وسيكون ذلك ذا تأثير كبير عليه. وبالتأكيد فهو لن يستطيع أخذ النقود معه الى القبر.

(تضحك كازو. يبحث ميتسو - عن مفتاح النور ثم تضاء الغرفة - واتاناب - واقف على قدميه بعد ان امضى وقتاً في الجلوس في الغرفة. قطع سريع الى وجه واتاناب - ثم الى وجه ابنه).

ميتسو: ابي، ماذا حدث؟

واتاناب (بيأس): أوه، لاشيء، أبداً.

(ينهض الأب مرتبكاً ثم ينزل السلم الى غرفته الخاصة).

(قطع الى ميتسو - وزوجته ينظر احدهما في وجة الآخر. تبدأ في انارة المصابيح الاخرى).

كازو: ولكنه سمع كل ماتحدثنا به. ان ماقام به شيء فظيع ينم عن جهل. ماكان يجب ان يأتي للغرفة ونحن في الخارج. انني اسمي ذلك عملاً غير لائق.

ميتسو: ولماذا لم يذكر سبب مجيئه الى هنا؟ ثم لماذا التسلل للخارج بتلك الطريقة؟

(قطع سريع الى غرفة - واتاناب - المظلمة في الطابق الاسفل. يفتح النور فتتحرك الكاميرا تتعقبه عندما يتجه نحو خزانة شيء مقدس صغير في زاوية الغرفة فيفتحها.

قطع الى ميتسو، في الطابق الاعلى وهو مستلق على السرير تحثه زوجته على رفع غطاء الفراش المزخرف. ينظر اليها فتأتي للجلوس على الفراش ومن ثم تستلقي الى جانبه).

كازو: كفى هذا التجهم. ولننس كل شيء عن ابيك ونفكر قليلاً فيما يهمنا.

(يفتحان جهاز الراديو فتنبعث منه اغنية «صغير جداً»، تلتفت نحوه فتعانقه وتطلب منه ان يحتضنها.

قطع الى غرفة - واتاناب - وهو جالس امام المقام المقدس المفتوح.

قطع الى ذلك المقام المقدس والى صورة وزجته الراحلة في داخله. لقطة قريبة الى الصورة ولقطة قريبة الى - واتاناب - وهو ينظر الى تلك الصورة ثم لقطة كبيرة جداً الى الصورة. تلاشٍ تدريجي ثم تظهر فجأة عربة نقل الموتى، يمكن مشاهدتها من خلال الزجاجة الامامية لسيارة تسير خلفها، تعلو الزجاجة قطرات مطر منهمر. صوت ماسحتي المطر، ثم قطع سريع الى المقعد الخلفي حيث يجلس واتاناب - واخوه - كيشي وزوجة اخيه - تاتسو (تبدو اصغر كثيراً مما عليه الآن) وميتسو وهو طفل، في طريقهم لتشييع جنازة).

تاتسو: كانت شابة، لابد انه كان من الصعب عليها ترك ابنها الصغير وراءها.

كيشي: كفىٰ عويلاً.

قطع الى عربة نقل الموتىٰ في الامام وهي تنعطف. قطع الى الطفل الصغير - ميتسو، قطع الى العربة ثانية ثم اعادة قطع الى ميتسو، موسيقىٰ الافتتاح الحزينة تسمع.

عربة نقل الموتىٰ ممكن مشاهدتها باستمرار خلال الزجاجة الامامية وان كانت صورتها تتقطع بفعل حركة ماسحتي المطر .

ميتسو: يجب ان نسرع. ان امي تبتعد عنا،

قطع الى المقعد الخلفي. واتاناب يمسك ابنه والدموع تترقرق في عينيه. اعادة الى غرفة واتاناب - يتسلل من الاعلى صوت اغنية ممتزجة بضحكات مكتومة تصدر عن - ميتسو وكازو - ينظر واتاناب - نحو مصدر الصوت - يبدو انهما يتغازلان.

قطع الى غرفة اخرىٰ حيث يتحدث كل من واتاناب - وكيشي. كلا الرجلين يبدو ان اصغر كثيراً مما هما عليه الان

كيشي: تقول انك لايمكن ان تتزوج ثانية بسبب ابنك - ميتسو، ولكن انتظر فهو عندما سيكبر لن يشعر تجاهك بهذا العرفان وحينما يتزوج هو نفسه فسوف تصبح قليل الاهمية، وهذا مايدعو الى وجوب زواجك الآن. زوجتي تقول انك رقيق بطبعك ولا يمكنها تقبل فكرة بقائك وحيداً لتعاني الكثير وبهذا الشكل. (وبذهول واضح كان - واتاناب - يتصفح كتاباً اثناء حديث اخيه. وعلى اية حال فهو الان يسمع ابنه يدعوه).

اعادة قطع الى غرفته - مرة اخرىٰ يسمع الصوت فينهض ثم يتجه الى السلم ويبدأ بالصعود.

قطع لأعلى السلم. واتاناب - في منتصف السلم عندما يتواصل صوت ميتسو - خارج الكادر.

ميتسو: طابت ليلتك، اغلقي الباب، اتسمعين؟

يتوقف - واتاناب - ثم يُريح رأسه على احدىٰ درجات السلم ومن ثم يشرع بالنزول في الظلام وهو يردد بخفوت « ميتسو».

قطع الى الرواق. يقطعه ببطء ويغلق الباب الامامي ثم يتناول من احدى الزوايا مضرب البيسبول ويقبض عليه بقوة، كما هي عادته على مايبدو، ثم يدفع به احد الابواب المنزلقة حتى لايمكن فتحها من الخارج.

قطع الى لقطة قريبة للمضرب، في نفس الوقت يسمع صوت كرة مضروبة، هياج المتفرجين.

موسيقىٰ الافتتاح يطغىٰ عليها صوت الجمهور الهادر.

قطع الى - اتاناب - يشاهد مباراة البيسبول بانفعال ويلتفت الى رجل يجلس الى جانبه.

واتاناب: ميتسو! أليست ضربة رائعة؟ هل ترىٰ ذلك المهاجم الذي ضرب الكرة هو. . .

قطع الى مبارة البيسبول، ارتجاع في حركة الكاميرا تظهر ميتسو الصغير وهو يقوم ببعض الالعاب في المنزل.

قطع الى واتاناب - وهو يصرخ منادياً ابنه. ارتجاع في حركة الكاميرا الى مباراة البيسبول. حدث شيء في الملعب على غير مايرام. قطع الى واتاناب - والرجل المجاور له .

الرجل: ماذا يظن ذلك اللاعب بعمله هذا، على اي حال؟

(قطع الى واتاناب في غرفته يجلس بينما الكاميرا تتابع جلوسه. قطع الى واتاناب في المباراة وهو يجلس بينما الكاميرا تنزل تدريجاً وتتابع جلوسه).

قطع الى واتاناب وميتسو، الثاني مستلق على نقالة داخل مصعد احدىٰ المستشفيات في طريقه الى الاعلىٰ والكاميرا تصعد معهما.

واتابات: هيا ياميتسو، انها مجرد عملية الزائدة الدودية، ليست شيئاً خطيراً ابداً.

ميتسو: ولكن، الا تبقىٰ معي؟

واتاناب: أنا... عندي مايشغلني يابني.
(يفتح باب المصعد فيؤخذ الصبي على عربة صغيرة. يسمع صوت واتاناب وهو يردد اسم ابنه مرات مرات، ومن خلال المشاهد اللاحقة يعلو صوت الموسيقى).
قطع الى الرواق. لم يزل واقفاً هناك يردد اسم ابنه مع نفسه.
قطع الى محطة قطار. ايام الحرب. الطلبة يحشدون للحرب ويرسلون الى مناطق بعيدة. مئات الناس هناك، اباء وامهات واخوة واخوات. الجميع يلوحون بالاعلام ويرمون البيارق الشريطية.
قطع الى ميتسو، الآن اكبر سناً، في بدلته العسكرية، ينظر الى ابيه، يدعوه باسمه دامع العين تقريباً، يهبط من عربة القطار. يتحرك القطار فيدفعه ابوه الى الخلف يلتفت نحو ابيه، يبحث عن وجهه اثناء ابتعاد القطار. وطوال هذا الوقت يمكن سماع صوت واتاناب يصيح «ميتسو، ميتسو، ميتسو». تلاشي طويل لوجه الشاب ليظهر واتاناب في القاعة - يشرع بصعود السلم ولكنه يتوقف في منتصف الطريق.
تلاشي، لتظهر غرفته فجأة. يعلّق الكيمونو ويضع سرواله تحت فراشه لكي يكوى. يملأ ساعة الجيب ويضعها على الطاولة ثم يتجه الى ساعة التنبيه ويشرع في ملئها ثم يضعها في مكانها.
كل هذا يتم بوضوح مدفوعاً بحكم العادة - يتوقف فجأة. لايتحرك، تمر ثوان. ومن ثم يستدير بلا مقدمات متسللاً تحت الأغطية. يبدو عليه الخوف فيسحب الاغطية فوق رأسه. يبدأ بالبكاء.
لقطة عامة للغرفة. الى اعلى الغرفة ومافيها من ارباك. يظهر على جدارها كتابان رسميان مؤطران.
قطع، لقطة قريبة لأحد هذين الكتابين حيث يمكن قراءة مايلي: «كتاب توصية، بموجب هذا الكتاب، يشكر السيد واتاناب كانجي على ماقدمه خلال الخمسة والعشرين عاماً من خدمة تتصف بالاخلاص والتفاني».
يتواصل بكاؤه.
قطع الى رواق المسكن. الوقت نهار. ساكاي، الكاتب في دائرة واتاناب واقف في الباب يتحدث الى الخادمة.
الخادمة: ولكنه دائماً مايغادر الى العمل في الوقت نفسه.
ساكاي: هوه، لم يأت الى الدائرة منذ خمسة أيام، ولم يبعث كتاباً يفسر فيه سبب غيابه، وعلى هذا فقد ارسلوني لمعرفة ماحدث.
تدخل البيت لاستدعاء كازو. انتقاله الى مظلة التلفون. كازو في داخل المظلة تتحدث.
قطع الى احدى الدوائر، ميتسو، يتحدث فنسمع المحادثة بينهما.
ميتسو: لااصدق هذا.
كازو: ولكن لابد ان يكون الامر حقيقياً، لان رجلاً من دائرته نفسها اخبرنا بذلك.
ميتسو: ترى ماذا يفعل؟
(قطع الى دائرة واتاناب حيث يتحدث الاخرون طويلاً عن مكتبه الخالي)
ساكاي: الامر حقيقي وقد دهشت عائلته لغيابه.
تويو: شيء فظيع.
أونو: حسن، يمكنني ان اتخذ القرارات اللازمة طيلة غيابه، بالطبع.
تويو: ولكن يجب ان تحصل على الختم الخاص به حتى يمكنني ترك هذه الدائرة.
أونو: أتعنين انك تريدين الاستقالة؟
(قطع، لقطة قريبة الى تويو)
تويو: نعم، ان هذا العمل لايروق لي.
(انتقالة الى بيت - كيشي - ميتسو هناك. يتناولون طعام العشاء)
ميتسو: وسحب خمسين الف ين من البنك أيضاً.
كيشي: لاتقل انه... حسن، ربما اختار لنفسه فتاة، وهو شيء سيعود عليه بالفائدة اذا كان حقيقياً.
تاتسو: الآن، الآن.
ميتسو: ولكن، مستحيل.
كيشي: أبداً، وبخاصة لرجال مثله يتعرضون لوطأة الحياة وثقلها، انه يعيش حياة الترمل منذ عشرين سنة، من اجلك. اما الآن فهو لم يعد يطيق هذه الحياة، ولذا فهو يخرج الآن من هذه العزلة لاختيار فتاة تطيب لها نفسه.

ميتسو: كلام فارغ - ولم كل هذا؟ انه لايشعر حتى بصحة جيدة، وهو نحيف، وقد جفّ عوده في الفترة الاخيرة.

تاتسو: نعم، فقد جاء صباحاً قبل اربعة ايام كأنه اراد التحدث عن شيء، ولكن انت تعرف طبيعة زوجي. القىٰ نظرة فاحصة وسأل ماإذا كان قد جاء لاستقراض النقود.

كيشي: لم اظن حينذاك انه جاء للحديث عن إمرأة، لم يبدُ عليه ذلك.

تاتسو: ها، ها، ان زوجي، كما ترىٰ يظن ان كل الرجال ماكرون مثله، ومع ذلك، خبرني ياميتسو، هل انت متأكد ان شيئاً لم يحدث في بيتك؟

ميتسو: كلا، لاشيء على مااعرف.

(كان يراوغ ولم يحاول النظر الى عمه وزوجة عمه).

قطع الى تقاطع سكة حديد.

الوقت مساء، شديد الظلمة.

قطع الى كلب اسود يتجول بحثاً عن طعام في ذلك الليل.

قطع الى «كشك» لبيع المشروبات. في الداخل رجل يقف قرب الكاونتر منهمك في الكتابة. ينهي صفحة ثم يستدير الى صاحب «الكشك».

الكاتب: ألا يمكنك ايصال هذه الورقة الى بيتي؟ ان شخصاً يعمل في احدىٰ المجلات ينتظر وصولها، وعند العودة ارجو ان تجلب لي بعض حبوب النوم.

صاحب «الكشك»: ولكن الصيدلية مغلقة.

الكاتب: وهل الوقت متأخر الى هذا الحد؟

صاحب «الكشك»: الصيدليات تغلق ابوابها مبكراً في هذه المنطقة.

الكاتب: اذا لم اتناول الحبوب مع الويسكي فلا يمكنني النوم.

(يعطي الورقة الى صاحب «الكشك» ثم يجعد ما تبقىٰ من الورق بيده).

قطع الى واتاناب، في زاوية مظلمة تصعب معها رؤيته. ينهض ثم يتقدم نحو الكاتب.

واتاناب: اسمح لي، يمكنني تجهيزك ببعض الحبوب.

يضع زجاجة الحبوب على الكاونتر أمام الكاتب ثم يعود الى طاولته. يغادر صاحب «الكشك» المكان فيدخل الكلب الأسود متهادياً.

الكاتب: شكراً، هل يمكن ان اشتريها منك بسعرها الرسمي؟

واتاناب: أوه كنت اريد رميها في الخارج.

الكاتب: اذن، دعني ادفع حساب شرابك. أنت تحب الشراب كثيراً، أليس كذلك؟ دعني اقدم لك شراباً آخر.

واتاناب: كلا لايمكنني ذلك .... فقد تركت الشراب جانباً لانني مصاب بسرطان المعدة.

الكاتب (قلقاً): سرطان؟

واتاناب: نعم

الكاتب: اذن يجب ان تمتنع عن الشراب نهائياً.

(يضع يده على كتف واتاناب).

واتاناب: في الحقيقة، لااريد التحدث عن هذا الأمر.

الكاتب: ولكن إقدامك على الشراب وانت تعلم انك مصاب بالسرطان معناه الانتحار.

(قطع الى الكاتب وهو ينظر اليه، ثم قطع الى واتاناب)

واتاناب: ليس الامر بهذه السهولة، لقد فكرت بانهاء الموضوع كله، ولكن من الصعب ان يموت الانسان، اضف الى انه لايمكنني الموت. لاادري لأي شيء كنت اعيش طوال هذه السنين.

(قطع الى الكاتب).

الكاتب: هل عندك اطفال؟ (لم يسمع رداً على السؤال)، حسن، هل تؤلمك معدتك؟

(قطع الى واتاناب)

واتاناب: واكثر من معدتي، هو ان... (يضغط على صدره).

الكاتب: ولكن لابد من سبب لكل هذا.

(لقطة لكل منهما).

واتاناب: كلا، انني مجرد مغفل سخيف، هذا كل مافي الأمر. (يصب لنفسه قدحاً من الساكي ويشربه)، أنا.... حسن، انا غاضب علي نفسي، لأنه حتى بضعة ايام خلت لم اصرف نقوداً ولم اتناول شراباً. ولكن بعد ان علمت انه لم يعد لي مااعيش عليه طويلاً فقد... (يصب لنفسه قدحاً آخر من الساكي).

الكاتب: أدرك ماتعني.

(هناك طعام على الطاولة لم يتناول منه واتاناب شيئاً. يرىٰ الكلب

فيلقي الطعام على الأرض فيبتلعه الكلب).
(قطع الى الرجلين)
واتاناب: معي حوالي خمسين ألف ين. اريد ان اصرفها حتى اتمتع باوقاتي متعة حقيقية. انني اشعر بالخجل للقيام بهذه التصرفات اضافة الى جهلي في طريقة البذل والمتعة...
وانت اذا امكنك أن....
الكاتب: اتسألني عن طريقة صرف النقود؟ أن أريك كيف؟
(يمر قطار بالقرب من المكان فيهز «الكشك» وتتراقص زجاجة الشراب)
واتاناب: نعم، ذلك ماأردت السؤال عنه.
الكاتب: ولكن.....
واتاناب: ان ادخار هذه النقود استغرق وقتاً طويلاً، ولكن ماأعنيه هو كيف يمكنني صرفها الآن.
(خلال هذا الحديث تتعاقب اللقطات بين الرجلين المتحاورين)
الكاتب: ادرك ماتعني، اسمعني، احتفظ بنقودك وستكون ضيفي هذه الليلة. اترك كل شيء لي.
(يجتاز المكان الى طاولة اخرى لاحضار زجاجة الويسكي، يلتقطها ثم يعود للجلوس الى طاولة واتاناب وينظر اليه بامعان):
انك تثير الاهتمام حقاً. انني فظ لكنك شخص مثير للاهتمام. انا مجرد كاتب أجير، اكتب روايات تافهة، لكنك حقاً أثرت مشاعري في هذه الليلة. (يصب قدحاً من الويسكي لنفسه)، أشعر احياناً ان المحنة وسوء الحظ لايخلوان من الفضائل، لان الانسان يمكنه ايجاد الحقيقة من خلال تلك المحنة. ان اصابتك بالسرطان جعلتك تميل الى تذوق طعم الحياة. (يتناول شيئاً من الويسكي). الانسان كائن مغفل فهو عندما يوشك على مغادرة الحياة يكتشف كيف يمكن ان تكون تلك الحياة جميلة رائعة، وحتى يحين ذلك الوقت فان من يدرك سر الحياة اناس قليلون. بعضهم يموت دون ان يدرك حقيقتها. لاشك انك انسان عظيم، تقاوم الموت وهو شيء يترك في نفسي أثراً كبيراً. كنت حتى هذه الليلة عبداً للحياة، لان من لايطمع بمباهجها يعاكس سنتها. لقد ادخلوا في روعنا ان ذلك يجافي الاخلاق، ولكن الحقيقة خلاف ذلك. ان حب الحياة فضيلة (تحركا الى مدخل الباب. صوت قطار يمر قريباً من المكان)، لننصرف، دعنا نبحث عن الحياة التي رمت بنا جانباً. سأكون الليلة شيطانك الاكبر (ميفيز توفيلز)، ولكنه شيطان طيب لايطمع في نقودك (ينظر الى الارض عند قدميه)، انظر وحتى اننا نملك كلباً اسود! (يرفس الكلب بقدمه فيعوي ومع العواء يسمع صوت الة موسيقية «السلسة». قطع الى لقطة قريبة تظهر فيها لعبة الكرة والدبابيس [1] حيث تتقافز الكرة متساوقة مع صوت السلسة.
قطع سريع، كلاهما في بهو الكرة والدبابيس.
الكاتب: هل ترى هذه الكرة الفضية الصغيرة؟ انها انت، انها حياتك. أوه هذه ماكنة عجيبة، ماكنة عجيبة تحررك من كل متاعب الحياة، انها بائعة احلام اوتوماتيكية. (لقطة متوسطة. تظهرهما يلعبان الكرة والدبابيس. يبدو واتاناب - في غاية الأثارة). انتقالة تظهرهما في بهو كبير للبيرة. يجلسان وقد وضعت اباريق البيرة الخزفية الكبيرة امامهما. الكاتب على وشك الحديث حينما ترتفع اصوات الآت الترومبون (المترددات) لاحدى الفرق الموسيقية الموجودة على مايبدو اعلى رأس واتاناب اثناء وقوفه - تبدأ موسيقى صاخبة.
انتقالة الى الشوارع، عدد سريع من حركات الكاميرا يتابع كلًا من الكاتب و - واتاناب - في زحام الناس. لقطات من خلف لافتات واشارات اضوية النيون ولكن كلماتها غير واضحة. ولقطات من خلف قضبان الجدران والاسيجة. فتاة تركض فتخطف قبعة واتاناب - يلتفت محاولاً تعقبها لكن الكاتب يوقفه.
الكاتب لا، ... ان الفتيات من اكثر اللبائن افتراساً. ان اعادة تلك القبعة يكلفك اكثر من ثمنها، يمكنك، على اية حال شراء دوزينة منها ان اردت، سنذهب الان لشراء قبعة جديدة تودع فيها حياتك القديمة التي اقترنت بها.
(قطع يظهرهما يختلسان النظر خلال ستارة مخرقة الى داخل بار صغير.
قطع وهمافي باب ذلك البار. لقطة قريبة متوسطة للكاتب وهو يقف لتعديل القبعة الجديدة على رأس واتاناب. لقطة تبين دخولهما الى البار ومن خلال جهاز التسجيل تسمع اغنية جوزفين بيكر «عندي حبيبان» تقف صاحبة البار وقد ارتسمت على وجهها ووجوه السقاة ابتسامة عريضة. ترحب بهما وتذكرهما بالزمن البعيد الذي مر على غيابهما. يجلسان الى

البار. القبعة الجديدة امام - واتاناب - وعندما تحاول صاحبة البار رفعها بعيداً عنه، يلتقطها وهو في حالة ارتياب كبير ويتشبث بها بقوة. الكاتب يضحك والمرأة تبتسم.

تظل الكاميرا موجهة على صاحبة البار بلقطة قريبة متوسطة ويمكن رؤية الكاتب على صفحة مرآة خلفها).

الكاتب: وما المضحك في كل هذا؟ ان هذا الرجل مصاب بسرطان المعدة.

صاحبة البار: اذن يجب ان لايشرب أليس كذلك؟

الكاتب: ايتها البلهاء - كلا، القي نظرة فاحصة عليه. انظري، انه شخص مقدس يحمل صليبا اسمه السرطان. ان اغلب الناس يموتون في اللحظة التي يدركون فيها الحقيقة، اما هو فعلى النقيض، لأنه من تلك اللحظة ومابعدها بدأ حياة جديدة.

(تبتسم ثانية فتدور الكاميرا (بان) منهم لتستقر على اقداحهما التي تظهر صورتها على المرآة خلف البار. وضع واتاناب - قبعة على رأسه ثانية وان كان رأسه مستنداً على البار).

الكاتب: أليس ذلك صحيحاً؟

(يرفع - واتاناب - رأسه ببطء فينظر الى نفسه في المرآة ويبتسم فجأة، انتقالة الى «كاباريه الكأس والنيون» تدور الكاميرا لتبين قرار السلم الكبير حيث يصعد فيه كل من الكاتب ورفيقه واتاناب ويشقان طريقهما وسط الزحام. يرقص اثنان التصقا على بعضهما كثيراً على الصحن الموجود بين لفات السلم. لم يسع واتاناب الابتعاد عن ذلك المشهد، لكن الكاتب يسحبه.

قطع الى الطابق الاعلى.

قطع الى عازفين على البيانو يعزفون موسيقى رقصة «البوكي ووكي» أحد عازفي البيانو يشرب البيرة، وفتاة ترقص فتخطف قبعة واتاناب وتضعها على رأسها وتستمر في الرقص حول الغرفة. لقطات قريبة تبين مفاتيح البيانو والمرآة الكبيرة المعلقة فوق البيانو والفتاة الراقصة ومتابعة واتاناب - لها حول الغرفة وعازف البيانو الذي يبتسم خلف ستارة الخرز المتأرجحة. يستعيد واتاناب - قبعته، والفتاة تتوقف عن الرقص فترتمي فوق مفاتيح البيانو فيلتفت العازف.

العازف: هل من طلبات ايها السادة؟

واتاناب: «الحياة قصيرة».

العازف: عفواً...؟

واتاناب (يشرع بالغناء): الحياة قصيرة،

تعالي الى الحب يافتاتي الحبيبة،

العازف: أوه، تلك الاغنية - انها قديمة، أليس كذلك؟ حسن (يبدأ مقدمة موسيقية من غير تفكير مسبق ثم يدفع بالبيرة الى جوفه، يتجمع الراقصون على الحلبة.

قطع الى حلبة الرقص التي تشاهد من خلال ستارة الخرز المتأرجحة، وعندما تتأرجح الستارة الى الامام والخلف، يتوقف الراقصون الواحد بعد الآخر عن الرقص ويستديرون للنظر. قطع الى الفتاة وهي تبتعد تدريجاً عن كرسي واتاناب. تستدير الكاميرا في لقطة قريبة فستقر على واتاناب وهو يغني):

واتاناب: الحياة قصيرة.

فتعالي الى الحب يافتاتي الحبيبة،

بينا لم تزل شفتاك حمراوين،

وقبل ان لم يعد بامكانك الحب،

لأنه لن يكون هناك غد،

الحياة قصيرة.

فتعالي الى الحب يافتاتي الحبيبة

بينا لم يزل شعرك اسود

وقبل ان يتوقف نبض قلبك

لانه لن يكون هناك غد

(تتساقط الدموع على وجه - واتاناب - فيسود الصمت، وفجأة ينهض الكاتب فيظهر في الكادر).

الكاتب: تلك هي الروح!

(يمسك بذراع واتاناب ويذهب به خارج حلبة الرقص.

قطع الى مشهد من مشاهد التعري، امرأة ترقص على منصة مضاءة، موسيقى هادئة تثير الأغراء والكاميرا تدور حول تلك الفتاة.

قطع الى قدميها اثناء تساقط قطع الملابس. تتحرك الكاميرا نحو الكاتب ورفيقه واتاناب اللذين ينظران الى فتاة التعري التي تقف أعلى رأسيهما. كلاهما ثمل).

الكاتب: هذا ليس فناً. التعري ليس فناً لانه حركة مباشرة. انه شيء مباشر اكثر منه فناً، وجسم المرأة الى الاعلى هناك، شريحة لحم بعصير، قدح من الجن، حفنة من كافور، خلاصة

هورمون، ستربتومايسين، يورانيوم . . . . يغص واتاناب .

انتقـالـه سريعـة الى الشـوراع . كلاهمـا ثمل جداً . واتاناب يجتاز الشارع فيوشك على الاصطدام بسيارة، لكن السيارة تقف في الـوقت المنـاسب . يخلع واتـانـاب معطفـه كمـا لو انـه يقـوم بالتعـري . يوقف حركـة المـرورفيأتي الكـاتب ويسحبـه خارج الشـارع . انتقـالـة الى قاعـة رقص واسعـة : حشد كبير من الناس يندفـع على حلبـة الـرقص، يتصاعد دخان ةالسيجائر من الناس المزدحمين . الفرقة تعزف المامبو .

قطـع الى مشـاهـد تلك الغـرفـة اثنـاء العـزف . عازفو الترومبيت وعازفو الترومبون وضاربو الآت النقر يقفون امام الراقصين .

قطـع الى واتـانـاب بين الجمهور المحتشد يراقص فتاة تمضغ لبـانـاً ويبـدو عليهـا الاحبـاط نتيجة لذلك الحشد الهائل، أما هو فيبـدو عليـه الاهتياج والبرم . الكاتب يبدو نائماً تقريباًاثناء الرقص والفتاة تقرصه من وقت لآخر فيفتح عينيه ويتثائب .

قطـع الى سيـارة مسرعة والكاميرا تنتقل الى جانبها فتنزلق حزم الضوء المنعكسة على معدن السيارة . واتاناب والكاتب في داخل تلك السيارة مع فتاتين اخريين .

انعكاسات الضوء تنزلق على زجاج السيارة عبر وجه واتاناب . يبـدو انـه مريض . احدىٰ الفتيات تضع احمر الشفاه وتزيل بحذر رموش عينيهـا . الاخـرىٰ تمسك مجموعة كبيرة من اوراق نقدية تعدها . واتاناب ينظر اليها ثم يجيل ببصره عبر نافذة السيارة .

واتاناب : أوقف السيارة!

احدىٰ الفتاتين : اوقف السيارة . . . . اوقف السيارة!

(تقف السيـارة فيفتـح واتاناب الباب ويسرع الى ظل في الرصيف فيستولي الرعب على الفتاة) .

الكاتب (يستيقظ) : ماذا يجري؟ هل عثرنا على شقة؟

الفتاة : كلا، انه صديقك، يتقيأ .

يخـرج الكـاتب من السيـارة . واتـاناب يترك الظل متباطئاً، ومن مسـافـة يتناهىٰ الى السمـع صوت موسيقىٰ المـامبو من المجهار (مكبـر الصـوت) ويسمع ضجيج قطار . يبتسم واتاناب أو يحاول ذلك . هو والكاتب يتبادلان النظر . لعل واتاناب يتذكر ماسمع في المستشفىٰ «عندما تبدأ بالتقيؤ فليس امامك غير ثلاثة اشهر اخرىٰ للعيش» .

الرجلان صاحيان الان تماماً . يعودان الى السيارة فتستأنف السير .

الفتـاة : ولمـاذا هذا التجهم؟ انني اكـره المتجهمين، هيـا، دعونا نغن شيئاً مرحاً .

(تبدأ الفتاتان بالغناء عالياً : واتاناب والكاتب يحدقان امامهما) .

الفتاتان (تغنيان) :

تعال الى بيتي، تعال الى بيتي،

سأمنحك كل شيء .

سأعطيك شجرة عيد الميلاد،

(تلاش تدريجي ثم ظهور شارع قريب من بيت واتاناب . نهار احد الايام وهو في طريقه الى بيته . لايزال يعتمر قبعته الجديدة . لقطـة قريبـة مكبـرة للقبعـة ثم تتحـرك الكـاميرا (بان) من الاعلىٰ وتنزل الى وجهه) .

تويو (خارج الكادر) : سيد واتاناب .

(قطـع الى الشـارع . تويـو (المـوظفـة) تسـرع خلفه . يلتفت فتلحق به) .

تويو : لقد خدعتني قبعتك الجديدة (يخلع قبعته) كنت أبحث عن بيتك . هل تريد استئناف عملك؟

واتاناب : كلا .

تويو : وهل الختم معك؟

واتاناب : كلا في البيت .

تويو : اريد ترك العمل - لقد حصلت على عمل جديد، ولذا فانا على عجلة من أمري .

واتاناب : اذن تعالي معي الى البيت .

(قطع، يسيران جنباً الى جنب)

واتاناب : ولماذا تريدين الاستقالة؟

تويـو : العمـل في الـدائـرة ممل، ولم يطرأ شيء جديد فيها . لقد تحملت كل ذلـك على مضض لسنـة ونصف، ثم انك كنت غائباً منـذ خمسـة ايـام . . . . (تنظر الى قبعته) . . . لاشيء غير قبعتك الجديدة، هذا كل مااستجد في هذه الفترة .

(قطـع الى غرفـة في الطـابق الاعلى من بيت واتـانـاب . . . . ميتسـو يشـد ربطة عنقه وزوجته تقف الى جواره) .

ميتسو : على اية حال، لاتقولي له شيئا .

كازو : ليس هناك ما اتحدث به .

ميتسو: كفى الآن، فهي خطأتك مع ذلك لأنك لم تبدأي الحديث عن راتبه التقاعدي عندما . .

كازو: ولماذا تلقي اللوم علي؟ فأنت من بدأ الحديث، ان كنت تتذكر، عن النقود في تلك الليلة. «لايمكنه أخذ نقوده الى القبر».

ميتسو: شيء مضحك ان كان السبب هو هذا الشيء فقط. . . . ماكان سيتصرف هكذا لمجرد حديث عابر. لقد اعتاد المجيء للبيت في السابق حتى كانت ليلة امس فهي أول ليلة يقضيها خارج البيت.

كازو: حسن فلنترك الموضوع لاننا لاندري ماحدث بالضبط.

(خلال تلك الفترة كانا يسمعان شيئاً. تتجه كازو مسرعة نحو السلم).

قطع الى قاعة الطابق الاعلى. تويو وواتاناب يدخلان الغرفة. الخادمة تأخذ قبعته وتقف لتمعن النظر فيها. .

قطع الى داخل غرفته. تويو تأخذ معطفه وتضعه على المشجب. يراقبها ثم يتجه نحو مكتبه. تتجه نحوه وتضع كتاب الاستقالة على المكتب، وحينما تتجول في الغرفة تشاهد كتاب التوصية الخاص به مؤطراً على الحائط.

تويو: ثلاثون سنة تقريباً وانت في ذلك المكان. فكر بالأمر. انه يثير الأعصاب.

(تنظر اليه شزراً). أنا آسفة.

واتاناب: لابأس، انت تعلمين انني عندما كنت انظر الى هذا الكتاب في الفترة الاخيرة كنت اتذكر تلك النكتة التي قرأتها عالياً في الدائرة. كانت في الحقيقة نكتة بارعة. لقدسلخت من حياتي ثلاثين سنة في تلك الدائرة فلم استطع ان اتذكر يوماً واحداً ولاحتى شيئاً واحداً انجزته فيها، ان كل مااتذكره هو انني كنت منهمكاً في العمل دائماً وكثير السأم والضيق.

(يحني رأسه فتنظر اليه ثم تبدأ في الضحك واخيراً يشاركها في ذلك).

تويو: انها المرة الاولى التي اسمعك فيها تتحدث بهذا الشكل، وحتى انني لم اعرف انك يمكن ان تشعر هكذا، لم اعرف ذلك ابداً.

(تضحك ثم تفتح ذراعيها وتندفع نحوه لتمسك يديه ثم تهزهما. تفتح الباب فتدخل الخادمة وهي تحمل الشاي. تقف مذهولة. قطع الى الغرفة في الاعلى).

ميتسو: لاتكوني حمقاء. اعرف ان عمي قال هذا الشيء نفسه ولكن لايمكن تصور أن يحب مثل هذه الفتاة الصغيرة. . .

(يجلسان على السرير).

(قطع الى غرفة واتاناب يجلس الى مكتبه والفتاة تركع بأدب على مسافة منه بينما هو ينظر اليها من اعلى نظارته).

واتاناب: ولكن صيغة هذا الكتاب ليست صحيحة.

(ينظر نحوها فتشيح بوجهها ثم يتناول الختم فيختم به كتاب استقالتها. يقدمه لها فتبتسم)

واتاناب: هل ستذهبين الى الدائرة هذا اليوم؟

تويو: أوه، نعم، لابد من تسجيل هذا الكتاب.

واتاناب: لحظة من فضلك ريثما اكتب تقريراً حول غيابي. أيمكنك ايصاله نيابة عني؟

تويو: ولم لاتستأنف عملك؟ الجميع يتحدثون عن غيابك. يقولون «انها متعة آخر العمر» هل انت مريض حقاً؟ تبدو شاحباً.

واتاناب: كلا، اني . . .

تويو: واين تذهب كل يوم تدعي فيه الذهاب للعمل؟ لاتحاول الكذب. ألاتدري ان السيد - ساكاي - جاء هنا البارحة يستقصي اخبارك؟ (تضحك فجأة) ولكن لاتهتم فبعد ثلاثين سنة تحتاج الى شيء من الراحة، وسوف اتحدث عنك بالطريقة التي تحدث فيها السيد - كارب.

واتاناب: السيد كارب؟

تويو: هذا ماأسميه فهو كسمكة الشبوط كما تعلم، يملأ رأسه الغرور ولكن بلا ارادة أو شخصية متماسكة، سمكة بلا عمود فقري. انه يتصرف مع الاخرين كأنه شخص أسمى منهم، وحتى معي. . . ايضاً، لان راتبه الشهري اكثر من راتبي بمائتي ين، (يضحك واتاناب فتنهض تويو متضايقة)، حسن سأنصرف الآن (تتناول معطفها فينظر اليها واتاناب).

(قطع الى - تويو - خرقان كبيران في جواربها).

واتاناب: انتظري، سأرافقك.

قطع، نافذة في الطابق الاعلى ينظر خلالها - ميتسو وكازو - الى الخارج.

قطع الى الباب الامامية، واتاناب وتويو يخرجان مبتسمين.
قطع الى الزوجين عند النافذة يراقبان.
قطع الى الاثنين في الاسفل، توقفه لتعديل ربطة عنقه.
قطع الى ميتسو وزوجته. كازو تتكلف الابتسام بينما ميتسو مطرق وقد أثقله الهم والقلق.
قطع الى السلّم. الخادمة في طريقها الى الأعلىٰ لمعرفة مايدور.
قطع الى الشارع. واتاناب وتويو يسيران وفي غضون ذلك يسمع لحن من الفالس تعزفه الآت وترية بمصاحبة آلة السلستة.

تويـو: ولكنـك محظوظ لانك تعيش في مثل هذا البيت الجميل، انظر، نحن ثلاث عوائل نعيش في غرفتين. لك أبن، أليس هذا صحيحاً؟

واتاناب: اين يمكنني شراء جوارب نسائية؟

تويـو: هل تريـد شراء بعض منهـا؟ لابـد انهـا تباع قريباً من هذا المكان. أهي لزوجة ابنك؟ قال لي احدهم انها في غاية الجمال.

(انتقـالـة الى احد المخازن. يخرجان منه تواً وقد حملت تويو زوجاً من الجوارب مغلفة وتعلو وجهها ابتسامة).

تويو: انني في غاية الأثارة حقاً، اسمع لابد انني لا اتناول الغداء ثلاثة شهور كاملة ان اردت شراء مثل هذه الجوارب، ولكن لماذا اشتريتها لي؟

واتاناب: هناك ثقوب في جواربك.

تويو: ولكن ذلك لايجعل اقدامك باردة.

واتاناب: اردت فقط....

تويو: لم اقصد ذلك (تلتفت ثم تبتسم)، لقد اعجبتني كثيراً... جداً. لقد قلت ذلك لانني كنت مرتبكة.

(وبعـد ان يعتـريها ارتباك مفاجيء، تسير خلفه ومن ثم تدفعه من الخلف ضاحكـة. انتقالة الى مشرب شاي. ينظر اليها ويدفع بقطعـة الكيـك من امـامـه اليها. تبتسم ثم تضع السكر في الشاي قطعة بعد قطعة).

تويـو: أتـريد ان اخبرك شيئاً؟ حسن، فقد منحت كل شخص في دائرتنا لقباً خاصاً. كان شيئاً لابد من القيام به حتى لا اشعر بالضجر.

واتاناب: نعم.

تويـو: حسن، الاول هو «البـزاق» فمن هو ذلـك الشخص؟ انـه الشخص الـذي لايمكن وضعـه في مكـان خاص فهو دائم التلوي والهروب. الشخص هو السيد - أونو!

واتاناب: (يبتسم ويومىء برأسه) طبعاً.

تويـو: الثـاني هو «غطـاء المجاري»، فكر الآن بشخص «رطب» طوال السنة.

واتاناب: انه السيد أوهارا.

تويو: اصبت وهناك ايضاً المذبنة (ورق صيد الذباب)، الشخص الـذي لايمكن الخلاص منه، هيا انت تعرفه أليس كذلك؟ السيد نوجـوشي، هل تريـد ان تعـرف ماذا اسميت السيـد سايتـو؟ انـه لايتميز بأي شيء خاص ومع ذلك فهو لايتغير دائماً.

واتاناب: سايتو؟ لا اعرف ماذا اطلقت عليه.

تويو: اسميته «قائمة الطعام».

واتاناب: «قائمة الطعام»؟

تويـو: نعم وكمـا هي الحـال في المطـاعم الـرخيصة، فان قائمة الطعام هي هي، لاتحتوي على أي صنف جيد (يضحكان معاً)

واتاناب: وماذا عن - كيميورا؟

تويـو: اسميتـه «حلوىٰ الجلي» لانـه هش متـرجرج. وبالمناسبة فقد منحتك لقباً انت الآخر ولكن لن ابوح به، ليس من اللائق ان ....

واتـانـاب: ارجـوك ان تقـولي ماهـو، فانا لااهتم بذلك مهما كان وسوف اتقبل الامر حتى وان كان مجرد اختراع منك.

تويو: حسن... لقد اسميتك «مستر مامي» (تبدأ في الضحك ثم تتوقف)، أنا آسفة

واتاناب: لابأس عليك (ثم تبدأ الضحك ثانية فيشاركها في ذلك).

(انتقالة سريعة الى خارج مشرب الشاي).

تويو: حسن، اشكرك على كل شيء.

واتـانـاب: اتريدين تقديم استقالتك هذا اليوم؟ ألا يمكنك تأجيل ذلك حتى غد؟ وهل يمكنك البقاء معي لهذا اليوم فقط؟

(انتقالة الى لعبة الكرة والدبابيـس. يعلم تويو كيف تلعب وهي في غايـة المتعـة. انتقالة الى حلبة التزلج على الجليد، وهنا تقوم

تويـو بتعليمـه التـزلـج فيسقطان معاً. انتقالة الى معرض الالعاب المسلية حيث يتناولان المعكـرونة ويتضاحكان. ثم انتقالة الى محـل بيـع «الايس كريم» حيث نراهـا تأكـل الجيـلاتي بينمـا هو يبتسم ويدفع لها بحصته. ثم انتقالة الى احدى دور السينما حيث يعـرض على الشـاشة احد افلام الكارتون على مايظن وذلك لانها مستغـرقـة بالضحـك وتنحني الى الامـام من شدة الانفعـال، أمـا واتـانـاب فقـد نام في مقعـده الى جانبهـا. ثم انتقـالـة الى احـد المطاعم ذات الطراز الياباني الخاص يتناولان فيه طعام العشاء.)

تويو: ولكنك لاتأكل شيئاً ثم انك تبدو مرهقاً.

واتاناب: كلا، لقد تمتعت كثيراً في هذا اليوم.

تويو: ولكنك كنت نائماً في السينما، لان شخيرك علا اثناء عرض أمتع جزء في الفيلم.

واتـانـاب: حسـن، في الليلة المـاضيـة... (يلوذ بالصمت فتضحـك)، لايمكنني اقـول هذا لأي انسان، وانا اشعر بالخجل للاعتراف بذلك، ولكن السبب الذي جعلني مثل«مامي» للثلاثين سنـة الاخيـرة هو... (تغص اثنـاء تنـاول الماء من القدح)... ارجـو ان لاتـسـيئـي فهـمي، فانـا لسـت غاضبـاً لانـك

اطلقت علي لقب «مامي». انه شيء حقيقي لا مناص منه... ان السبب الذي تحولت فيه الى «مامي» كان.... حسن، من اجل ابني الذي لايرضى عن موقفي الآن. انه....

تويـو: حسن لايمكن ان تلومه على ذلك، (تعدل من جواربها)، لانه لم يطلب منك ان تكون أماً، ثم ان الأباء جميعاً متساوون في هذه الناحية - ان امي تقول هذا الشيء نفسه: «لقد قاسيت الكثير بسببـك». ولكن اذا كان لي ان افكـر في الأمـر - حسن، فأنـا مسـرورة لأنني جئت الى هذه الـدنيـا. انني راضيـة عن ذلك حقاً وان كنت غير مسؤولة عن مجيئي (تصمت)، ولكن لماذا تحدثني عن ابنك بهذا الشكل؟

واتاناب: حسن انه مجرد...

(لقطة قريبة تظهر «تويو» وهي تبتسم).

تويو: اعرف انك تحبه كثيراً!

لقطة قريبة تظهر واتاناب مبتسماً.

انتقـالـة الى الشـارع ليـلاً. واتـانـاب يسير عائداً للبيت بمفرده. موسيقى الافتتاح الحزينة تسمع كانها اكثر يأساً.

انتقـالـة الى داخـل البيت حيث يشـاهـد - واتـانـاب - جالسـاً مطأطيء الـرأس على حافـة الطاولة بينما كان ابنه يقرأ في صحيفة على الجانب الآخر منها، وزوجة الابن منهمكة بالحياكة قريباً منهما.

ميتسو: يقال ان النقص في الطاقة سيستمر فترة من الوقت.

واتاناب: هكذا؟

(لقطة كبيرة تبين رأس واتاناب منحنياً كما لوا انه على مايبدو، كان يريد التعليق على الخبر. لقطة كبيرة على جريدة الابن ولقطة كبيرة على زوجته وهي منهمكة بالحياكة، لقطة كبيرة على واتاناب وهو يرفع رأسه).

ميتسو: ويقال ايضاً انه أدفأ شتاء مر بنا منذ ثلاثين سنة.

(واتـانـاب لايسمـع التعليق، ولكنه يدرك ان شيئاً ماقد قيل، ينظر الى الاعلى بسرعة)

واتاناب: هكذا اذن؟

(قطع الى ثلاثتهم. ينحني واتاناب الى الامام وترتجف يده عندما يضع قدح الشاي على الطاولة).

واتـانـاب: اذا لم اكن سبباً لازعاجك، فأنني اريد التحدث اليك قليـلاً. في الـواقـع كنت اريد التحدث اليك سابقاً، ولكنها قصة لاتبعث على السرور و...

ميتسـو: لاأريـد سمـاعها، (ينزل الجريدة)، فقد بحثت المسألة كلها مع عمي هذا اليوم، ونحن نعتقد ان القضية يجب ان تحسم بصـورة عمليـة. وانا اعتقد مثلاً ان حقوقنا فيما يخص ممتلكاتك يجب ان تتوضح.

واتاناب: ميتسو!

(تنهض كازو ثم تغادر الغرفة، أما ميتسو فينحني تأدباً.)

ميتسو: لقد انفقت اكثر من خمسين الف ين عليها - على الفتيات في هذه الايام!

واتاناب: ميتسو، ماذا....؟

ميتسـو: أبي، نحن لانتـدخـل في شـؤونـك ابـداً، ولقـد اغمضنا عيوننا عن سهراتك وما تقوم به خارج البيت كل ليلة! لا أدري ماذا تفعل. لقد عرضت اقتراحاً عملياً فقط، ولكن يجب ان تأخذ بنظر الاعتبـار موقف كازو وعـائلتهـا. ان المجيء مع فتـاة الى البيت

وتشـابـك الايدي معها، كما اخبرتني الخادمة بذلك، جعلني في شد الحيرة.

(ينهض واتـانـاب وتـدور الكـاميـرا «بان» معه عندما يقطع الغرفة مسـرعـاً الى السلم. تلاش تدريجي ثم ظهـور تدريجي لدائـرة واتاناب - كرسيه خال.

قطـع لمشـاهد عديدة يظهر فيها العاملون في الدائرة يتحدثون فيما بينهم، يتهامسون ويبتسمون أو يتكلفون الابتسـامات. يتقدم احدهم من - أونو - هامساً - أونو، على وشك الترقية ولم يعد - واتـانـاب - موجـوداً في الـوقت الحاضر - يضحك على سجيته. وفوق تلك الاجواء يطغىٰ صوت الراوي).

الـراوي (خـارج الكـادر): ان بطـل قصتنـا لم يزل غائبـاً منـذ اسبـوعين، وخلال هذا الوقت بالطبع ترددت الظنون والاشاعات المختلفـة. تركـزت كل هذه الاقـاويـل حول نقطـة هي ان السـيد واتاناب كان يتصرف تصرفاً شائناً. ومع ذلك فان ماقام به يعتبر ذا معنى كبير في حياته كلها.

قطع الى واجهة معمل لعب الاطفال. الماكنة تهمهم وواجهة المعمـل تجلجل والبناية تهتز. اللعب الصغيرة على شكل ارانب تتكدس في صناديق على طول الحائط.

قطع الى الخـارج. تويـو وواتاناب يتحدثان وقد وضعت التربان على رأسها مما يتضح انها كانت في حالة عمل، اما الآن فهي غاضبة

تويـو: هذا المكـان ليـس مطعماً عاماً. ولايستطيع الانسان هنا ان يقضي يوماً كاملاً للقيام بعمل يستلزم ساعة من وقت، والتبذير في كل دقيقة يعني نقصاً في الأجور.

واتاناب: اذن قابليني الليلة، الليلة فقط.

تويو: انا مجهدة في الليل وافضل ان انام. وفوق هذا لماذا تريد الخـروج معي كل ليلة؟ لابـد من وضـع حد لهـذه العـلاقة. انها .... حتى انها غير طبيعية.

واتاناب: الليلة، فقط هذه الليلة ارجوك!

تويو: ارجوك، هذا يكفي.

(تستدير وتسرع الى داخل المعمل. ينصرف..

قطـع الى واتـانـاب يقف وحيداً بين مناضد امتلأت بارانب بيض ميكانيكية. الباب تفتح فتدخل الفتاة.)



تويو: حسن: هذه الليلة ستكون قطعاً آخر ليلة.

قطـع الى الطـابق الثاني من مقهى فخم. يدخل واتاناب فيجلس الى طاولـة - تويـو. في مؤخـرة المقهىٰ على الشـرفـة جمـع من الشبـاب والشـابات وصوت مسجل يصدح بأغنية بولديني (الدمية الراقصة) [2])، ومن ثم يكثر الهرج منفعلين حينما تظهر كيكة عيد مـيلاد كبيـرة. تنظر - تويو - الىٰ اثنين يجلسان جوارهما، ثم الى حفلة عيد الميلاد وتتثائب. واتاناب ينظر اليها ثم يحني رأسه..

واتاناب: هيا نتجول!

تويـو: كلا، شكـراً، فبعـد التجـول سيكـون مطعم المعكـرونة وبعـده «الأيـس كريم»، مالفـائـدة من كل ذلك؟ اعرف أنني ناكرة للجميل، ولكنني مرهقة حقاً، ثم ليس هناك ماتتحدث عنه.

(قطع الى واتاناب ينظر اليها ثم يحني رأسه).

تويو: وتلك النظرة أيضاً.

(اعادة قطع اليها بلقطة كبيرة)

تويو: أنت تجعلني متوترة الأعصاب، لم كل هذا الاهتمام بي؟

واتاناب: لأنه....

تويو: لأنه ماذا؟

واتاناب: حسن، أحب أن اكون معك.

تويو: ارجو ان لأيكون ذلك غراماً.
واتاناب: كلا ليس. . . .
تويو: لم لاتتحدث بوضوح اكثر؟ قل لي ماذا تقصد؟
(قطع الى واتاناب وهو يخفض عينيه)
تويو: (تتكيء للأمام)أغاضب عليَّ؟.
واتاناب: كلا، فأنا لأاعرف شخصياً. . . (لقطة كبيرة له). . . .
لماذا أريد البقاء معك. كل مااعرفه هو أنني. . . . (قطع الى كليهما حول الطاولة. يبدأ المسجل بترديد أغنية خفيفة. . .).
واتاناب: . . . . . انني سأموت حالاً، لانني مصاب بسرطان المعدة.
(قطع الى لقطة كبيرة للفتاة ولقطة كبيرة له - يضغط بيده على بطنه)
واتاناب: هنا، اتفهمين ماأعني؟ ليس أمامي فرصة للعيش الا لشهور قليلة، وعندما أكتشفت ذلك وجدت نفسي مدفوعاً اليك، لقد حدث لي وأنا صغير ان كنت على و شك الغرق. انه الشعور نفسه. الظلام يحيط بي من كل مكان، وليس لي مااستند الیه مهما حاولت. انت فقط.
(لقطة كبيرة لها يبدو عليها الأرتباك).
تويو: وماذا عن إبنك؟
(قطع الى لقطة تبين كليهما: ظهر تويو الى الكاميرا)
واتاناب: لاتتحدثي عنه، ليس لي أبن - أنا وحيد. . . وحيد.
تويو: لاتقل هذا، أرجوك.
واتاناب: انت لاتفهمين. ان أبني بعيد عني كما كان أبواي بعيدين عني اثناء غرقي. ليس، باستطاعتي التفكير.
تويو: ولكن مالفائدة مني؟
واتاناب: انت . . . . حسن، ان النظر اليك يريحني. . . يبعث الدفء (ينظر للأسفل). . . في قلب «ماما» - قلبي. أنت غاية في العطف عليَّ. كلا لاأقصد أنك شابة تتمتع بالعافية. كلا، ليس ذلك هو السبب ايضاً (ينهض ثم يجلس الى جوارها حول الطاولة ليعتريها احباط فتهم بالابتعاد عنه). أنت مفعمة بحياة. . . أغبطك عليها، وكم اتمنى لو كنت مثلك ولو ليوم واحد قبل رحيلي عن هذه الدنيا. لن يمكنني مواجهة الموت اذا لم يتحقق ذلك. أوه، أريد القيام بشيء ما وأنت الوحيدة من يمكن ان يقودني اليه. لا ادري ماذا أفعل ولاكيف. ربما كنت ايضاً لاتدرين ماالعمل، ولكن أرجوك ان تريني، ان استطعت ذلك، كيف اكون مثلك.
تويو: لا أدري.
واتاناب: كيف يمكنني ان اكون مثلك؟
تويو: ان كل ماأفعله هو الأكل والعمل. . . هذا كل مافي الأمر.
واتاناب: حقاً؟
تويو: بالتأكيد؟ ثم أقوم بعمل الدمىٰ كهذه الدمية (تحتفظ في جيبها بأرنبة صغيرة. تخرجها ثم تبدأ بتدوير مفتاحها وتضعها على المنضدة أمامها فتقفز الأرنبة نحوه. تلتقطها ثم تبدأ لمحاولة ثانية).
تويو: هذا كل ماأفعله، ولكنه عمل لايخلومن لهو وتسليه. أشعر كأنني الآن صديقة كل الاطفال في اليابان - سيد واتاناب، لم لاتفعل شيئاً مثل هذا ايضاً؟
واتاناب: وماذا يمكنني ان أعمل في الدائرة؟
تويو: هذا صحيح، حسن، قدم أستقالتك وابحث عن عمل جديد.
واتاناب: فات الأوان.
(قطع للفتاة وهي تحدق فيه، ثم قطع الى كليهما وقد استقر الأرنب الميكانيكي امامهما).
واتاناب: كلا، ليس الأمر مستحيلاً.
(لقطة تبين الدموع تترقرق في عينيه. يستحوذ عليه الخوف فتراجع تويو الى الخلف - صوت الأغنية يعلو. وفجأة يستدير نحوها مبتسماً فتنكمش على نفسها متراجعة للخلف)
واتاناب: نعم، يمكنني أن افعل شيئاً اذا أردت.
(يرفع الارنب من علىٰ الطاولة. قطع الى مجموعة الشباب والفتيات على الشرفة متكئين على الحاجز الحديدي).
الشباب والفتيات: هاهي تصل! عيد ميلاد سعيد، عيد ميلاد سعيد.
(يسرع واتاناب بمحاذاتهم متجهاً نحو السلم والأرنب بيده. الفتاة التي تحتفل بعيد ميلادها تظهرمن السلم مبتسمة بينما راح الاخرون يغنون «عيد ميلاد سعيد».
قطع الى تويو - جالسة وحدها. حفلة عيد الميلاد صاخبة

مرحة ولكن تويولم تلتفت لترى مايدور بل هي تحدق الى الأعلى مــامهــا . تلاشٍ تدريـجـي ثم ظهــور تدريـجي الى «شعبــة المواطنين» . يدخل - أونو - في الدائرة يتبعه - سايتو - الكاميرا تدور «بان» معهما) .

أونــو: أوه، سيستقيل حالاً - فقـد كان ابنـه هنـا يسأل عن مقـدار الراتب التقاعدي .

سايتو: اذن ستكون المدير الجديد، أليس كذلك؟

(يبتسم، أونو - راضياً وان بدا متواضعاً) .

اونو: يصعب التعليق بشيء في الوقت الحاضر .

على وشك ان يضع أونوسترته على المشجب عندما شاهدا قبعة - واتاناب - الجديدة هناك، فيلتفتان نحو مكتبه . قطع الى مكتب واتــانــاب، كان واتــانــاب يجـد في البحث عن شيء ثم يجـده فيجلس . تبـدو على - أونـو وسـايتـو - حيرة ودهشة فيتجهان نحو مكتب واتاناب فينظر نحوهما .

واتاناب: أونو - ارجو ان تهتم بأمر هذا الكتاب .

يسلّمة ورقة كتب عليها «طلب لاصلاح منطقة المجاري - اتحاد النساء في كيوروش - وهناك ورقة ملحقة بها تقول: يجب إحالة الطلب الى دائرة الاشغال العامة» واتاناب يمزق تلك الورقة .

أونو: ولكن هذا الطلب يجب ان يقدم الى . . . . .

واتاناب: كلا فنحن مالم نعمل شيئاً بصدده سوف لايتم أي أجراء حولـه . الكـل يجب أن يعمـل، «دائـرة الاشغـال العامة» «وقسم المتنـزهـات» وشعبـة المجـاري» الجميـع يجب ان يعمل . الآن أطلب لي سيارة، يجب ان أقوم بجولة لأقدم تقريراً مفصلاً في هذا اليوم .

أونو: ولكن سيكون هذا صعباً .

واتاناب: كلا لن يكون صعباً اذا صممت على ذلك .

تدور الكاميرا «بان» واتاناب وهو يسرع في ارتداء سترته . الجهاز الخـاص يعلن عن منتصف النهـار يسرع اونو - وراء واتاناب لكن الاخير كان قد خرج من الباب .

قطع الى الخارج حيث يتساقط المطر خفيفاً . الباب يصطفق، لكن اونـو يتـابع سيره خلف واتاناب مضطرباً، يسمع أبواقاً تعزف لحناً ختامياً لأغنية «عيد ميلاد سعيد» .

الراوي (خارج الكادر): وبعد خمسة شهور مات بطل قصتنا هذه

(صورة واتاناب معلقة فوق المذبح في مجلس العزاء .

قطـع الى المـذبـح كله في غرفة واتاناب التي لايمكن تمييزها تقـريبـاً لكثـرة الـزخـارف والاغطية المزركشة . كل شيء هادىء وليـس هنــاك سوى حركــة قليلة . موظفــو الـدائـرة كلهم هنـاك بالاضـافـة الى وكيـل رئيس المجلس البلدي وعـائلة واتـانـاب . الجميع جالسون على وسائد موضوعة على جوانب المذبح .

قطــع من خارج النــافــذة للنظـر الى مايجـري في الـداخـل المعـزّون يتنـاولـون الســاكي . صوت سيـارة تتحرك ثم تتوقف .

قطــع الى وكيـل رئيس المجلس البلدي . زوجـة ميتسـو تنهض وتتجه الى الرواق . مجموعة من مراسلي الصحف تجمعت هناك) .

مراســل: نود مقابلة السيد وكيل المجلس البلدي لبضع دقائق من فضلكم .

(قطـع الى الغـرفـة حيث مجلس العـزاء . يدخل اونو ويهمس في اذن وكيل رئيس المجلس) .

أونو: سيدي انهم المراسلون .

قطع الى الوكيل وهو يغادر الغرفة بادب .

قطع الى القاعة

وكيل رئيس المجلس البلدي: ماذا حدث؟ اظن انني بريء الذمة .

مراسل: هل انت متأكد؟ لقد اكتشفنا بعض الامور .

المراسل الثاني: ولو انكم و «قسم المتنزهات» تنسبون لأنفسكم شرف القيام بكل شيء ولكن ألم يكن واتاناب هو الذي قام بانشاء المتنزه فعلاً؟

الـوكيـل: كان واتـانـاب رئيس «شعبـة المـواطنين» والمتنـزهات تخضع الى «قسم المتنزهات» .

المـراسـل الثاني: نحن نعرف ذلك، ولكن مانود معرفته هو، من قام بالعمل كله؟ فالناس المجاورون للمكان يعتقدون ان واتاناب بالذات هو الذي انشأ المتنزة ويظنون ان موته هناك شيء لايصدق ويبعث على السخرية .

الوكيل: ماذا تعني؟

المـراسـل الثـالـث: يظنون ان شيئاً غريباً يحدث، خذ مثلاً كلمة الافتتـاح التي القيتهـا ولم تذكـر فيها واتاناب . الناس يعتقدون ان

ذلك شيء غير لائق .
الوكيل : واذا لم يكن ذلك لائقاً، فماذا يعني اذن؟
المراسل الثاني : يعني ان الخطاب ربما كان ذا طابع سياسي فقط .
(يحاول الوكيل ان يضحك وحينذاك تماماً ينطفيء ضوء فوتوغرافي ساطع . لقد التقطت صورته . يبدو مرتبكاً) .
المراسل الثالث : لقد اعطي واتاناب مقعداً خلفياً ونسي تماماً . الناس يعتقدون ان موته بذلك الشكل في المتنزه إنما يعني شيئاً معيناً .
الوكيل : هل يقصدون انه انتحر في المتنزه؟ أو انه أصر على الجلوس هناك ليتجمد حتى الموت؟
المراسل الثالث : نعم .
الوكيل : مثل تلك الأمور لاتحدث إلا في المسرحيات والروايات، فنحن نعرف سبب موته انه السرطان المعدي .
المراسل الثاني : السرطان؟
الوكيل : نعم، نزيف داخلي، مات بشكل مفاجيء ولم يعرف هو نفسه انه سيموت، واذا كنت تشك فيما اقول فان - أونو - هنا سوف . . . . (يشير الى اونو، الذي يقف الى جانبه) . . . . اعطهم اسم المستشفى التي قامت بتشريح الجثة .
(قطع الى وكيل رئيس المجلس البلدي وهو يعود بكل أدب الى داخل الغرفة ويجلس . صوت سيارة تغادر المكان ثم يتلاشى ذلك الصوت . يعود أونو ويجلس في مكانه . يسود في المكان صمت فيشعر كل واحد منهم بالضيق . يتناول الوكيل قدحاً من الساكي) .
الوكيل : الطريقة التي يحاول فيها المراسلون قلب الحقائق . (يتناول الساكي ثم يستدير نحو الاخرين حوله) ، الحديث في مثل هذه الامور لايسر، ولكنهم يسيئون فهم المشاكل التي تحيط بمشاريع القسم البلدي (الجميع ينحنون ويومئون برؤوسهم أو يبتسمون علامة الرضا) . انهم وبكل بساطة لايدركون مجريات الامور . خذوا الان قضية المتنزه على سبيل المثال . يبدو انهم يفكرون ان السيد واتاناب قام بانشائه وحده . تفكير سخيف . من المحتمل ان مثل هذا الكلام يبدو قاسياً امام اقرباء السيد واتاناب، ولكنني على يقين ان واتاناب نفسه لم يفكر بهذا الشيء، اقامة متنزه بمفرده - بالطبع كان الرجل يعمل جاهداً لتقديم العون والمشورة، ولابد من الاعتراف انني كنت متأثراً بمثابرته على العمل، ولكن العمل، بعد كل ذلك، عمل القسم كله، (هنا أومأ كل موظفي القسم برؤوسهم) ، وعلى اية حال فان من السخف ان ينبري كل من له المام بما يجري فيقول ان رئيس شعبة المواطنين يمكنه مواصلة العمل بمفرده لاقامة متنزه (الجميع يومئون برؤوسهم) . وانا متأكد ان الفقيد نفسه سيسرّ لذلك (الجميع يضحكون) . ومع ذلك، فليس بيننا من هو معصوم عن الخطأ، وبصدد ماقلته في ذلك الوقت يصبح لزاماً علينا الاعتراف بخدمات اولئك المسؤولين فعلاً نظراً لما استقطب المتنزه من انظار في الوقت الحاضر . فهناك مثلا مدير قسم المتنزهات . . . . . (ينحني الرجل المسؤول) . . ورئيسه، رئيس دائرة الاشغال العامة، (ينحني ذلك الرجل ايضاً) .
رئيس دائرة الاشغال العامة : هذا فضل منك ياسيدي، ولكنني ارى ان رئيس قسم المتنزهات وأنا من دفع بالمشروع وفق تقديرات خطة العمل نفسها . وانا عندما افكر بمجهودات سيادته المضنية لتحويل الخطة الى واقع ملموس، اشعر عند ذاك ان وكيل رئيس المجلس البلدي هو من يجب ان يذكر بالتكريم (يبتسم واحد منهم ثم يوميء برأسه لما قيل) .
الوكيل : كلا، فقد وجه لي النقد - وجه النقد حتى لكلمتي عند افتتاح ذلك المتنزه . قال احدهم انها كلمة ذات طابع سياسي، ألم يقل ذلك ياأونو؟
(اراد ان يضيف شيئاً آخر عندما تدخل الخادمة لتخبر زوجة ميتسو ان بعض النسوة من كيوروشو، جئن للمواساة، مجموعة من النساء، كثير منهن جاء في السابق الى «شعبة المواطنين» ، يدخلن الغرفة الان - لم ينتظرن حتى يسمح لهن بالدخول، وانما يذهبن الى المذبح مباشرة . كثير منهن ينتحب ينتحبن امام الصورة ويحرقن البخور . يبدأ طفل رضيع محمول على ظهر احدى النساء بالصراخ .
قطع الى ميتسو وهو ينظر اليهن .
قطع الى زوجته . لم يكن لائقاً ان تستمر بالوقوف في وسط الغرفة، ولهذا فهي تركع على ركبتيها . قطع يظهر الغرفة كلها . الموظفون يسودهم الارتباك فتتقطب وجوههم . واحد منهم فقط

- كيميورا - يبدو متأثراً حيث يضع يديه على عينيه كما لو انه يخفي دموعه. تنهض النسوة لمغادرة الغرفة. عندما تغادر النسوة، ينحنين للمعزين وواحد فقط ينحني بالمقابل، هو كيميورا. يسود صمت طويل.

قطع الى صورة واتاناب.

قطع الى لقطة أقرب ثم لقطة اقرب - تظهر حبيبات الصورة الفوتوغرافية.

قطع يبين الغرفة كلها. الزوجة التي تودع النساء اثناء خروجهن، تعود لتجلس ثانية. يستمر الصمت.

يومىء وكيل رئيس القسم البلدي برأسه الى رئيس قسم الاشغال العامة «ورئيس شعبة المتنزهات.» ينحنون احتراماً الى المزار المقدس والمذبح وينحنون باتجاه افراد العائلة ومن ثم يغادرون المكان بكل احترام وحذر. أونو، الذي ذهب لتوديعهم يعود).

أونو: الجو بارد، اليس كذلك؟

كيشي: خذ بعض الشراب اذن، (يمسك بيده قنينة الشراب)، آسف، ان هذا الساكي بارد، يجب ان اجلب شيئاً اكثر دفئاً، والآن، ماذا لو اقترب كل منكم من الاخر، اعني الجلوس مقتربين من بعض؟

حدثت حركة واندفاع شديدان. أونو، ينجح في احتلال المقعد الشاغر الذي كان يحتله الوكيل. الآخرون كانوا قانعين بمواقعهم الدنيا. أوهارا العجوز يقف متأخراً عن البقية يبحث عن مقعد في الجهة الاخرى، كل المقاعد مشغولة الآن. يجلس متذمراً. أحد الحاضرين يسأل عما اذا كان ينوي من خرج عقد اجتماع.

كيميورا: نعم، لم يسعهم البقاء طويلاً. ان السيد واتاناب هو الذي اقام المتنزه بغض النظر عما يقوله اي واحد منهم، والوكيل يعرف ذلك، ولهذا السبب فهو....

أونو: لقد اشتط بك الهوى كثيراً، لأن واتاناب مجرد....

احد كتاب الدائرة: ليس لانني احد موظفي «قسم المتنزهات» ولكنني اعرف جيداً ان قسمنا هو الذي قام بالتخطيط ونفذ المشروع كله.

كيميورا: ليس ذلك ماأعنيه.

سايتو: حسن، نحن نعرف مايدور في ذهنك، ولكن أريد ان أسأل «لماذا أراد رئيس شعبة المواطنين اقامة المتنزه على أية حال؟» ان ذلك خارج حدود.... منطقته.

نيجوشي: على أية حال، لم يقم اي احد بانشاء ذلك المتنزه. كان مجرد مشروع نفذ بالصدفة، ولم يكن بوسع اي مستشار تنفيذ شيء يخص المشروع لو لم تكن الانتخابات على الأبواب.

(كان كيميورا على وشك التعليق لكن نيجوشي واصل الحديث)، وارجو ان لايغيب عن اذهانكم هو انه لولا تلك الجماعة التي ارادت اقامة منطقة للمواخير لما تسنى للعمل ان يكون بتلك الانسيابية.

أوهارا: لايمكنني ان افسر الامر (يهز رأسه كمن يحدث نفسه)، لماذا كان على السيد واتاناب ان يتغير بهذا الشكل؟ لقد تغير بسرعة.

أونو: نعم، انه أمر غريب.

سايتو: ان ماحدث هو هذا، اعتقد ان.... السيد واتاناب كان يعلم انه مصاب بالسرطان نعم، هذا هو السبب.

(قطع الى أونو، وهو يلتفت الى ميتسو، الذي عاد بمقدار آخر من الساكي).

أونو: كنا قبل قليل نتحدث عن ابيك - هل كان يعلم انه مصاب بسرطان المعدة؟

ميتسو: لو كان يعلم ذلك لما تردد في اخباري. اعتقد ان من حسن حظ ابي انه لم يكن يعرف شيئاً عن مرضه. لاشك ان معرفة شيء كهذا يشبه اصدار حكم بالموت.

(يعود كيشي الى الغرفة).

اونو: اذن، فان تصور سايتو ليس صحيحاً.

كيشي: وما ذلك؟

أونو: لقد تغير السيد واتاناب كثيراً في الشهور الخمسة الاخيرة ولانعلم السبب.

كيشي: أوه، ذلك الشيء كان بسبب امرأة، فكلكم يعرف ان الرجل العجوز كثيراً ما يحاول التشبث بروح الشباب من خلال الارتباط بامرأة، (يروق مزاجه وتتوقد عيناه.... تنظر اليه زوجته....) على اية حال، اظن انه كان على علاقة بامرأة.

أونو: نعم، فقد اعتاد على ارتداء قبعة انيقة نوعاً ما.

(ارتسمت الابتسامات والايماءات عند سماع هذا التعليق.

يلتفت سايتو فيلقي نظرة على صورة واتاناب في المذبح).
سايتو: القبعة، لقد اثارت القبعة دهشتي حقاً.
(قطع الى نهاية المشهد السابق حيث سلم واتاناب تقريراً الى أونو، الحوار كالسابق).
اونو: ولكن هذا سيكون صعباً.
واتاناب: كلا، لن يكون، لن يكون صعباً اذا صممت على ذلك.
(تدور الكاميرا بان مع واتاناب وهو يرتدي سترته على عجل. الجهاز يعلن منتصف النهار)
اونو: ولكن -
(قطع الى قطعة أرض مهجورة في كيوروشو، المطر يتساقط وواتاناب يتجول خلال المطر والاوحال يتفحص المنطقة التي سيبنى عليها الملعب. احدى النساء تركض نحوه وبيدها مظلة تضعها فوق رأسه. اعادة قطع الى مجلس العزاء)
سايتو: بدا عليه كأنه يحاول تنفيذ المشروع بكل ماأوتي من طاقة، وهو امر غريب.
اونو: حسن، لاشك في ذلك، ولكنك تعلم ان من غير الممكن تصديق انْ يكون لأمرأة تأثير في.....
كيشي: ولكن....
تاتسو: ارجوك.
اوهارا: لايمكنني أن أفهم هذا.
كاتب دائرة المتنزهات: حسن، لقد مرّ ظرف كانت فيه جهود واتاناب سبباً لجعل الأمور اكثر تعقيداً.
كاتب دائرة المجاري: انت على حق، ولكن ما لا أفهمه هو لماذا كان يجب على رجل امضى في الوظيفة ثلاثين سنة ان....
كيميورا: ذلك لأنه....
كاتب دائرة المتنزهات: ما كان عليه ان يدور على الاقسام الاخرى محاولاً اقناع المسؤولين فيها بمثل تلك الاعذار. فقد كانت تلك الدوائر غير راضية عن ذلك - وبخاصة مدير الدائرة التي أعمل فيها، لانه كان يشعر ان المتنزهات هي من اختصاصاته وحده.
قطع الى قسم المتنزهات. واتاناب يقدم طلباً ورئيس الدائرة يشيح بوجهه عنه ضجراً.

رئيس الدائرة: لدينا الآن مشاريع كثيرة لاقامة المتنزهات.
واتاناب: أرجوك فالأحوال هناك سيئة.
رئيس قسم المتنزهات: ولكن يبدو ان الامر ليس بالسهولة كما جاء في خطتك.
(قطع الى الدائرة نفسها، يبدو انه قد مرّ على الموضوع بعض الوقت. واتاناب يجلس جانباً، بينما رئيس قسم المتنزهات يحاول استئناف عمله لكنه لايقدر. يواصل النظر الى واتاناب حيث كان جالساً مطأطىء الرأس. واخيراً يتناول رئيسّ الدائرة الطلب من واتاناب وعن قصد يختمه ويضعه على الحزام المتحرك ثم يلتفت ويلقي نظرة على واتاناب الذي لم يتحرك من مكانه. اعادة قطع الى مجلس العزاء).
سايتو: لقد تشبث واتاناب كثيراً حتى أذعن له رئيس قسم المتنزهات.
كاتب الاشغال العامة: أما وقد تحدثت بهذا الشكل فلابد من القول ان هذا الشيء نفسه حدث مع مدير دائرتنا، الذي لم يذعن للامر، لماذا؟ لان مديرنا اعتاد ان يستدير جانباً ويهرب عندما كان يرى واتاناب قادماً.
قطع الى رواق دار البلدية. رئيس «قسم الاشغال العامة» يرى واتاناب قادماً فيستدير ليهرب بعيداً عن المكان لكن الوقت كان متأخراً فقد رآه واتاناب فاسرع خلفه. قطع الى مجلس العزاء - غلب السكر على اكثر الجالسين.
كاتب دائرة الصحة العامة: ان ماأدهشني حقاً هو الأسلوب الذي كان واتاناب، وهو رئيس قسم مهم، يعامل به الكتّاب من امثالي.
قطع الى قسم الصحة العامة. واتاناب يتقدم نحو كل موظف في تلك الدائرة فينحني له مما يتوجب على كل واحد من الموظفين ان ينهض لينحني له بدوره. ومع كل انحناءة يقوم بها واتاناب يردد «ارجوك» ازاء انحناءة يقابلها به الكتاب المرتبكون.
كاتب دائرة الصحة العامة (خارج الكادر): واذعنا للأمر أخيراً.
كاتب الاشغال العامة: لقد رثينا لحاله.
نيجوشي: ولكنكم انتم بالذات ياموظفي دائرة الشؤون العامة، من سبب له المتاعب الكثيرة.
كاتب الشؤون العامة: أوه، أتظن ذلك؟

اونو: هذا صحيح، فقد تجولت معه لأكثر من اسبوعين. لايمكن ان أنسىٰ ذلك.

كاتب الشؤون العامة: آسف ياسيدي.

سايتو: ولكن ماأثار دهشتي اكثر هي تلك الحادثة عندما.....

ساكاي: أوه، تلك الحادثة، انها تثير العجب حقاً.

قطع الى السلم الذي يؤدي الى جوار شعبة المواطنين. واتاناب يسير على رأس عدد من السيدات من منطقة - كيوروشو، يذهب مباشرة نحو السلم، بينما الموظفون ينظرون اليه في الممر أعلىٰ السلم. يخلع واتاناب قبعته ويسلمها الى احدىٰ النساء لتمسك بها ثم يدخل من باب مكتوب عليها «دائرة وكيل رئيس المجلس البلدي».

قطع الى مجلس العزاء.

أونو: ليس ذلك كل ما في الامر.

سايتو: وماذا حدث في مكتب وكيل رئيس المجلس البلدي؟

اونو: حسن، اشك في أن احداً قد وقف امام الوكيل بمثل مافعل واتاناب.

(قطع الى مكتب الوكيل. واتاناب ينحني وأونو يقف خلفه)

الوكيل: لايهمني شخصياً ان تتبنىٰ مشروع المتنزه بهذا الشكل، ولكن ماأخشاه هو أن بعض الناس ربما يفكر انك انما تسعىٰ لكسب الشعبية من وراء ذلك في وقت يواجه المجلس البلدي كثيراً من المشاكل. ان من الافضل التخلي عن كل هذا.

(وبعد الانتهاء من هذا الامر يستدير الوكيل نحو اصدقائه ويواصل حديثاً يبدو بوضوح انه قد انقطع).

الوكيل: وهكذا فقد حضرت حفلة الليلة الماضية ولكن فتيات الجيشا، في الواقع، لم يكنّ كما ينبغي في هذه الايام. احداهن لم تفتح فمها بكلمة طوال الليل وسمعت فيما بعد انها فتاة جيشا في الليل فقط. نوع من العمل الاضافي تقوم به الى جانب وظيفة ثابتة.

الصديق: ياله من شيء ممتع!

واتاناب: ارجوك، ان تعيد النظر في المسألة.

(استمر واتاناب في الانحناء. أونو يحاول ان يشير له بالخروج. الوكيل يلتفت وقد ارتسم عليه الشك لما يجري واصدقاؤه يشخصون بابصارهم الى الاعلى).

الوكيل: ماذا قلت؟

قطع مفاجيء الى واتاناب. لم يزل منحنياً وان كان ينظر الى وجه الوكيل مباشرة.

واتاناب: المتنزه، ارجو.... ان تعيد النظر فيه.

(قطع الى الوكيل وهو يحدق فيه. اعادة قطع الى واتاناب يحدق فيه بينما يحاول اونو سحبه ليخرج. اعادة قطع الى مجلس العزاء. يسود صمت ومن ثم يتعالىٰ الضحك. اكثر الحاضرين هم الآن سكارىٰ).

سايتو: ومع ذلك، فيمكن الحكم على ان الخطة من خلال النتائج لم تكن رديئة.

ساكاي: كلا، فالخطة كانت محفوفة بالمخاطر، فكر بكل... تأثيراتها على دار البلدية.

(قطع مفاجيء الى كيميورا)

كيميورا: ولكن الوكيل اعاد النظر في المشروع، أليس كذلك؟

نيجوشي: اوه، ذلك، اعادة النظر كان باقتراح من أحد المستشارين، فهو الذي اشار على الوكيل للقيام بذلك. كانت مجرد حادثة عرضية، كما تعلم، نوع من القضايا المتزامنة - لاشك انك رجل عاطفي، هذا كل ما في الأمر.

(سمع بعض الضحك عند كلمة «عاطفي»)

ساكاي: نعم، وهو كذلك، عاطفي.

كيميورا: لا اظن ذلك. اذا لم تستطع محاولة فهم رجل مثل واتاناب دون ان تعتبر انساناً عاطفياً في نظر الاخرين، يصبح العالم حينذاك مكاناً مظلماً حقاً.

نيجوشي: وهكذا هو العالم، مظلم تماماً.

كيميورا: لست ادري ماالذي جعل واتاناب يبقىٰ على قيد الحياة، فقد كنت في بعض الاحيان اخشىٰ عليه.

قطع مفاجيء الى احد ممرات دار البلدية. وقف كيميورا في أعلىٰ السلم ينظر الى واتاناب من بعيد. كان يتكيء على الحائط خائر القوىٰ على مايبدو. ومن ثم كان يتحرك ببطء على طول الجدار باتجاه مكتب الوكيل. قطع - لقطة كبيرة الى واتاناب.

قطع مفاجيء الى مجلس العزاء.

كاتب دائرة المتنزهات: ويجب ان لايغيب عن اذهانكم ذلك اليوم الذي كان فيه واتاناب في موقع المتنزه.

قطع مفاجيء الى موقع المتنزه، غبار وحصى وتراكتور، كاد التراكتور ان يصدمه فيقضي عليه، لولا أن احدى النساء تسرع فتسحبه الى الخلف، ثم تأخذه مع نساء اخريات الى احد البيوت ويقدمن لع قدحاً من الماء. يتناول الماء فيشرب منه قليلاً.

قطع الى واتاناب وهو ينظر الى موقع المتنزه.

كاتب دائرة المتنزهات (خارج الكادر): وحينما القى نظرة على ذلك المتنزه. . . .

(اعادة قطع الى مجلس العزاء. الكاتب يتحدث. . . احمرّ وجهه)، كان . . . حسن، كان يتأمله كرجل يتأمل حفيده.

كيميورا: بالطبع، كان كذلك بالنسبة اليه.

اونو: وهكذا، هذا هو سبب. . .

كيميورا: هذا هو السبب، بغض النظر عما يقوله اي شخص، فالسيد واتاناب وحده من قام بانشاء المتنزه.

نيجوشي: ولكن، لو لم يقم الوكيل والمستشارون الاخرون بالعمل، لما كان للمتنزه وجود. ان واتاناب لم يأخذ بنظر الاعتبار كل تلك. . . . . تلك الاشياء التي لها تأثير في مجريات الامور التي سبق ذكرها.

أونو: أوه، لاأقول ذلك.

نيجوشي: كلا؟

اونو: هل تتذكر ماحدث؟ مع تلك الجماعة التي ارادت اقامة منطقة للمواخير مكان المتنزه؟

(قطع مفاجيء الى أحد الممرات. واتاناب وأونو يسيران فيه. بعض الرجال يستندون على الحائط. يتقدم احدهم وهو يخلع نظارتيه الداكنتين).

الرجل: انت رئيس شعبة المواطنين؟

واتاناب: نعم، أنا.

الرجل: اردت مقابلتك. انظر ايها السيد إياك ان تتدخل، مفهوم؟

(يبتسم ثم يضرب باصابعه على طية صدر سترة واتاناب فينظر اليه).

واتاناب: لماذا؟ من انت؟

(يمسك الرجل بطيتي سترته ثم يحكم قبضته).

الرجل: لاتتصرف بحماقة، انني اقول ذلك، هل تفهم؟ ابتعد عن الموضوع ولاتبد أية حماقة.

(قطع الى واتاناب. يبتسم. قطع الى الناس الاخرين. الرجل يترك قبضته. يستدير واتاناب في طريقه الى مكتب الوكيل. وعند ذاك تماماً يتقدم رجل آخر، يبدو انه واحد من تلك الجماعة، فينظر اليه واتاناب).

الرجل: واتاناب - انني اتذكره.

(يركز نظره على واتاناب الذي يبتسم له ثم يدخل المكتب. تبدأ الجماعة بالانصراف. أونو يتوقف فينظر وراءهم. الرجل الثاني - السفاك المتوعد - يلتفت فينظر الى أونو الذي يسرع داخل الغرفة.

قطع الى مجلس العزاء. اصبح كل واحد منهم ثملاً جداً. العجوز أوهارا مستغرق في التفكير ورأسه مائل الى جهة).

اوهارا: ولكن الأمر غريب، فأنا لا افهم لماذا تغير بهذا الشكل - لابد انه كان على علم باصابته بالسرطان

(اونو ينتصب في جلسته ثملاً ويشير بيده)

اونو: لقد تذكرت الآن!

(قطع الى سلم في دار البلدية. أونو يبدو بوضوح. انه يوبخ واتاناب الذي يتكيء على حظار السلم، متغير الملامح مرهقاً).

اونو: هيا، لقد تجاوزت الحدود. انك مستمر على هذا منذ اسبوعين ان اقل مايفعلونه هو اخبارك ما اذا يمتلكون النقود ام لا. ثم تلك الطريقة التي يعاملونك بها، فهي في الأقل ليست طريقة مهذبة - ولابد ان اهانتك بهذا الشكل ستثير غضبك.

واتاناب: لايمكن ان تثير غضبي، فان وقتي لايسمح لي بالغضب مع أي انسان. (يواصل النزول في السلم).

قطع الى مجلس العزاء. اضطراب يعم المكان حيث يتذكر كل واحد منهم شيئاً

اونو: ثم. . . . . .

سايتو: اما وقد ذكرت هذا، فأنني اتذكره مرة عندما. . . .

(قطع الى جسر فوق موقع المتنزه. الوقت غروب. واتاناب واونو يسيران على الجسر)

واتاناب: أوه، ياله من منظر رائع . . . (يشخص ببصره الى الاعلى) منذ ثلاثين سنة لم اشاهد الشمس عند الغروب أبداً وقد حان الوقت الآن.

(اعادة قطع الى مجلس العزاء).

ساكاي: كل شيء اصبح واضحاً الآن. . . .

نيجوشي: كان يعرف ان ليس امامه مايكفي من الوقت للعيش.
سايتو: هذا يوضح كل شيء. الان بدأت ادرك لماذا كان يتصرف بذلك الشكل، ليس الأمر غريباً، انه طبيعي.
أونو: نحن جميعاً معرضون للقيام بهذا الشيء نفسه.
(قطع مفاجيء الى كيميورا)
كيميورا: وجميعاً نموت يوماً ما.
(لقطة عامة للحاضرين. فترة صمت ثم يتقدم اوهارا)
اوهارا: اسمع ياأونو، انني لم اقصد ان... اقصد السيد الجديد رئيس شعبة المواطنين، ذلك مااقصد، اسمعني، ألا يمكن ان تسمع؟
(قطع الى أونو وقد عصف به السكر واهتاج في الوقت نفسه).
اونو: اما أنا فلم اعين في هذا المنصب بعد.
اوهارا: حسن اذن، ماذا قلت الآن ياأونو؟ نحن جميعاً كنا سنفعل الشيء نفسه لو كنا في مكانه. لاتدفعني الى الضحك. (يشير ثملاً الى أونو)، انتم، ايها الناس، لايمكنكم ان تفعلوا مافعله واتاناب. لاتدفعوني الى الضحك. انا خريج مدرسة ابتدائية، وهو سبب لايؤهلني لاشغال وظيفة مدير لأي قسم من اقسام شعبة المواطنين. ولكن انت ياأونو، شخص من امثالك! حسن، لاتدفعوني الى الضحك.
(سايتو يحاول كبح جماح أوهارا ثم يتوقف وقد اعترته فكرة مفاجئة)
سايتو: اننا، بالمقارنة مع واتاناب، مجرد.....
أوهارا: رعاع، هذا مانحن عليه، رعاع. وانتم رعاع كذلك.
ساكاي: كلنا رعاع. أوه، يوجد بعض الناس المميزين في دار البلدية، ولكن بعد ان تعملوا هناك لفترة طويلة، فان المكان كفيل بتغييركم.
نيجوشي: نعم، ذلك هو المكان الذي لاتجرأون فيه على التفكير. واذا حدث وفكرتم، فانتم خطرون اذن. يجب ان تتصرفوا كأنكم تفكرون وتنجزون الأعمال.
كاتب دئرة الاشغال العامة: صحيح.
سايتو: لايمكنك ان تفعل شيئاً، لماذا؟ فانت من اجل الحصول على سلة للمهملات تحتاج الى كتب رسمية تكفي لملأ تلك السلة.
(يتحرك ساكاي الى الامام بانفعال وفجأة يبدأ بالبكاء)
ساكاي: ويجب عليك ان تختم كل شيء، طوابع وطوابع وطوابع.
نيجوشي: اننا نعيش على سرقة الوقت - والناس يتذمرون من الفساد المستشري في الدوائر ولكن ذلك الفساد لاشيء قياساً بجريمة التبذير في الوقت.
(يزحف أونو على الأربع حتى منتصف الغرفة ويلوح بذراعيه)
أونو: اسمعوا، ايها الزملاء، انا ادرك ماتشعرون به لانني افكر بذلك ايضاً، ولكن ماذا يمكنكم ان تفعلوا ازاء هذا التنظيم الاداري؟ - وعلى اية حال، لا وقت للتفكير. اوهارا: انت ايها الاحمق! (الجميع ينظرون اليه).
سايتو: اسمع يا أوهارا، في مثل هذا التنظيم الاداري الذي لايمكن ان تعمل فيه شيئاً، قام السيد واتاناب بانجاز شيء، انجزه لانه كان مصاباً بالسرطان.
ساكاي: ذلك بالضبط مااردت قوله.
(بدأ يتنهد)
نيجوشي: أوه، ان الأمر يجنني.
ساكاي: وانا كذلك.
نيجوشي: ولم ينل السيد واتاناب مكافأة علىء ذلك.
(الجميع يزحفون على ارض الغرفة)
سايتو: أوه، ولكن عندما افكر بما كان يشعر به السيد واتاناب.....
نيجوشي: ان كل من يسعى للحصول على فضل ليس جديراً به فهو ليس بانسان.
اوهارا: هيا، قل انه وكيل رئيس المجلس البلدي.
نيجوشي: اسمع، كن حذراً في ماتنطق.
(فترة صمت. ساكاي يبكي بخفوت)
ساكاي: انني اتساءل فقط عما كان يشعر به السيد واتاناب عندما كان يحتضر وحيداً في ذلك المتنزه - ان مجرد التفكير بذلك يبعث الرعب في نفسي.
(اغلب الحاضرين يبدأ بالبكاء الآن. ومن بين الذين لم يبكوا كان - كيميورا).
قطع مفاجيء الى صورة واتاناب فوق المذبح. قطع الى مدخل الباب. الخادمة تدخل وفي يدها قبعة واتاناب. انها الآن مغضنة وقذرة).

الخادمة: قال انه يريد الدخول لتقديم التعازي.

(قطع. شاب من رجال الشرطة يدخل فينحني ثم يسير نحو المذبح فيصلي ومن ثم ينهض لينصرف).

كازو: شكراً على حضورك.

كيشي: الأ تجلس لتناول الشراب؟

(يشير الى مقعد ثم يقدم له الساكي. الشرطي مضطرب. يتناول الشراب فيضعه امامه انه بوضوح يفكر فيما اذا كان سيقول شيئاً أم لا).

الشرطي: أنا.... شاهدته في المتنزه في تلك الليلة في الساعة العاشرة تقريباً. كلا... (ينظر في ساعته).... كانت حوالي الحادية عشرة على ماأظن. كان يجلس على احدى اراجيح الاطفال. فكرت انه ربما كان رجلاً مخموراً ولكنني لم اقم بأي اجراء. ولو انني فعلت شيئاً، لما حدث كل ماحدث. أنا آسف حقاً. (الشرطي ينحني).

(قطع الى ميتسو وهو ينظر الى القبعة التي يمسكها بيده الآن)

الشرطي: ولكن كانت تبدو عليه، حسن تبدو عليه السعادة. كيف يمكنني ان أقول هذا؟

كان يغني.... وبصوت تأثرت به تماماً.

قطع الى المتنزه. في المدى البعيد خلف مجموعة من القضبان، يجلس واتاناب على ارجوحة ونثار الثلج يتساقط. يغني. الكاميرا تتحرك بان على طول القضبان حتى تقترب اكثر فاكثر

واتاناب: الحياة قصيرة

فتعالي الى الحب يافتاتي الحبيبة

بينا لم تزل شفتاك حمراوين

وقبل ان لم يعد بامكانك الحب -

لانه لن يكون هناك غد

(تلاشٍ تدريجي على صورة واتاناب فوق المذبح. تتواصل الاغنية، وقطع الى مجلس العزاء لقطات لوجوه مختلفة ثم لقطة الى ميتسو وهو ينهض محبطاً ليذهب الى الممر. كازو، يرافقها عم ميتسو، تخرج خلفه.

ميتسو: ووجدت صندوقاً عليه اسمي على السلم في تلك الليلة وفيه وجدت دفتر حسابه المصرفي وختمه واوراقاً تخص علاوات التقاعد.

كازو: لابد انه تركها.......

ميتسو: كان تصرفاً خاطئاً! كان يعرف انه مصاب بالسرطان، لماذا لم يخبرنا؟ (يبدأ بالبكاء. عمه يتقدم نحوه)

كيشي: وخليلاته، لماذا لم يحضرن مراسيم التشييع؟ من يدري؟ ربما لم تكن له أية خليلة.

(قطع الى لقطة كبيرة لحقيبة وفيها كتب شكر رسمية مؤطرة وساعة تنبيه وارنب صغير على شكل لعبة).

اعادة قطع الى مجلس العزاء. الرجال. الآن، يجلسون متقاربين وقد عصف بهم السكر والانفعال خلال هذا المشهد، يتركهم كيميورا ثم يذهب ليركع امام المذبح وينظر الى صورة واتاناب).

ساكاي: يجب ان نواصل العمل بجد.

نيجوشي: نعم، بالروح نفسها التي اظهرها واتاناب.

سايتو: يجب ان لانجعل موته بلا معنى.

اونو: أما أنا، فسوف افتح صفحة جديدة.

نيجوشي: تلك هي الروح، وانا، سوف اعمل للصالح العام.

(الجميع يصرخون ويلوحون باذرعهم، عدا كيميورا، فهو وحده، عند المذبح هادىء صامت. اختفاء تدريجي ثم ظهور تدريجي يبين شعبة المواطنين كما في بداية الفيلم، أونو يحتل الآن مكتب واتاناب. وساكاي ينظر باحترام الى طاولة الاستعلامات الطويلة ثم يأتي الى جانبه).

ساكاي: ارجو عفوك، ولكنهم يدعون ان ماء المجاري قد فاض في منطقة - كيزاكي شو -

أونو: حسن، ارسلهم الى دائرة الاشغال العامة.

قطع مفاجىء الى - كيميورا - وهو يفكر بتلك الكلمات بامعان.

اعادة قطع الى - أونو - الذي يعيد النظر اليه.

قطع الى كيميورا. يسمع صوت كرسيه ينقلب عندما ينهض منه. يمكن ملاحظة اونو وهو يحدق فيه

قطع الى كيميورا. يلتقط الكرسي من الارض بهدوء ويجلس ثانية. وحينما يجلس تنزل الكاميرا معه لايرى وجهه وراء اكداس الكتب على منضدته. يبدو كأنه دفن فيها حياً.

قطع الى ساكاي، يقدم الاعتذارات من وراء الطاولة الطويلة.

ساكاي: ألا يمكنكم مراجعة دائرة الاشغال العامة حول هذا الأمر؟

قطع الى الجسر فوق المتنزه. الوقت غروب وكيميورا يعبر ذلك الجسر وحده في طريقه الى بيته. يتوقف لالقاء نظرة.

الكتابة من السيناريو وخلال الحوار

كينيث ماك كاون

ترجمة: كاظم سعد الدين

[المهارة الفنية مثلها كمثل السيارة تستطيع
ان تأخذك حيث تشاء انت ولكنها لا
تستطيع ان تخبرك اين تذهب] .

الخطة قبل الكتابة:

ان اعظم غلطة يقع فيها المرء في مستهل حياته في كتابة المسرحية هي ان يخوض غمار الحوار متسرعا لا يملك من امره الا فكرة عامة عن الهدف الذي يقصد الذهاب اليه. وحتى اذا كان يعرف الشخصيات الرئيسة التي يبغي استخدامها، والمشهد الاول الذي يروم رسمه، وبعض المواقف في الطريق نحو الذروة، ونهاية المسرحية، فانه ليس قادراً على ان يبدأ كتابة مسودته الاولى. فقبل ان يدون كلمة واحدة من الحوار يترتب عليه ان يمتلك موجزا شاملا يغطي كل مشهد من المسرحية، وسيناريو مكتوباً بأدق التفاصيل قدر الامكان.

يقول «آرجر»: (إن الهيكل العظمي، في معنى من معانيه، هو العنصر الاساس في الكائن البشري. فيمكنه ان يحيا ويستمر في الوجود وان يحافظ على شكله، بمساعدة قليلة، اذا ما جرد من اللحم والدم والعصب، بينما الانسان الذي يخلو من العظام يكون كتلة عديمة الشكل لا تعدو ان تكون اكثر من (قنديل البحر)، السمك الهلامي. . . فالسيناريو، او الهيكل العظمي، هو الاساس الطبيعي الواضح للاداء الدرامي بحيث يبدو ان ما كتبه مؤلفو الكوميديا ديلارتي (الكوميديا الفنية) الايطالية لم يكن اكثر من مشروع من المشاهد، وتركوا الممثلين يقومون بالباقي).

المسرحية بحاجة الى هيكل عظمي لانها تكاد ان تكون معقدة كالجسم البشري. وقد تتضمن القصة عقدة ولكن الحبكة يجب ان تكون مرتبة ومنظمة في اعظم التفاصيل قبل ان تستطيع معرفة فيما اذا ستكون مسرحية مؤثرة. تستطيع بواسطة السيناريو الكامل فقط ان تتفحص فيما اذا كنت تؤلف حبكة تتصاعد بصورة ثابتة وبشوق درامي، وتجعل المشاهدين يهتمون بمشاكل الشخصيات وتنهتي بقناعة عاطفية.

اذا بدأت الكتابة قبل ان ترسم الحدث بالتفصيل فانك سوف تجد لسوء الحظ ان المسرحية اكثر تعقيداً مما تتصور. واذا

انتهيت من الفصل الأول ودخلت الى الفصل الثاني فلعلك تجد انك يجب ان تعود لتبدل مشهداً او مشهدين في الفصل الأول. ولعلك تجد انك تبعد كثيراً عن طريق حبكتك، او ان شيئاً تريد احدى شخصياتك ان تفعله او تقوله في الفصل الاول. قد يخطر ببالك مشهد جديد ومثير يتطلب مراجعة كاملة لخط الحبكة وصولاً حتى تلك النقطة. لقد اخبرني (روبرت آر دري) مؤلف (صخرة الرعود) عن مواجهة مثل هذه المتاعب لدى كتابته أول مسرحية له بدون ان يكتب سيناريو لها. لقد كتب الفصل الاول ثلاث عشرة مرة والثاني تسع مرات، والفصل الاخير ثلاث مرات. ان العمل بدون تخطيط يبدو كأنه بلا نهاية ويسلب نص المسرحية حيويتة ويحطم قلب الكاتب نفسه.

ان الكاتب الذي يعارض تطوير السيناريو يبرر كسله، عادة، بقوله ان ذلك سوف يدمر عفويته وخياله. ولعل ذلك صحيح الى درجة قليلة، بيد ان ذلك امرٌ تافه اذا ما قورن بالقوة الدرامية العظمىٰ والاقتصاد في الوقت المطلق الناجم عن حسن تخطيط كل مشهد في المسرحية. وكلما ازداد الكاتب المسرحي مهارة وجد انه يستطيع العمل في موجز اقل تفصيلاً. وقد يجد ان عليه ان يضع على الورق الشخصيات الرئيسة فقط وتتابع المشاهد وهو يحمل في ذهنه مقداراً كبيراً من التفاصيل ويطور الباقي اثناء المضي في عمله. ان الكتاب الناجحين يعملون بطرق مختلفة غير انهم جميعاً طوروا بعض الوسائل المحددة في السيطرة على حبكاتهم دون ان تحيد عن الخطر.

لقد لخص (كولدوني) في القرن الثامن عشر طريقته بقوله:

«كانت الخطوة الأولى القيام بعمل ملخص بتلخيصه الى ثلاثة اجزاء رئيسة. المدخل او العرض، المجاز الى الحبكة، والحدث الاخير. والخطوة الثانية تتكون من توزيع الحدث بين الفصول والمشاهد، والثالثة وضع الحوار لأشد الاحداث امتاعاً، والرابعة، الحوار العام بمجمل العمل.» ثم يعترف انه كان قادراً على ربط خطوات هذه العملية، غير ان ذلك لم يكن الا بعد ان بلغ ذروة قوته ـ بعد كتابة كثير من مسرحياته عام (1800م)

ان عمل السيناريو لا يعني ان كل شيء يصبح جامداً. ان السيناريو نفسه تعاد كتابته وتنظيمه كلما ظهرت افكار ومواقف جديدة. وعند كتابة الحوار ستجد فرصاً في تطوير الموجز.

قام إبسن نفسه بكثير من التغييرات المهمة اثناء الكتابة والمراجعة. ويبدو هذا واضحاً في مجلد المسودات الأولى والاخيرة بعنوان «اعمال ابسن». لقد قام بعمل كثير في كتابة روزمر شومر قبل ان يقرر عدم زواج (ربيكا ويست) من (روزمير) وان لا تكون لروزمير اختان.

يعتقد (آرجر) ان (ابسن) عندما اقام العلاقات الماضية بين كروكستاد) و(مسز لنده) في (بيت الدمية) بطريقة يمكنهما ان يتحابا مرة اخرى في الفصل الاخير ويزيلا تهديد فضيحة تزوير (نورا)، فانه كان يحمل في ذهنه نهاية سعيدة لتوافق مشترك، لكنه ان كان فعل ذلك فان هذا الامر كان قبل ان ينتهي من المسودة الأولى.

يقول (آرجر) ان المسرحية يجب ان «تكون مرنة أولدنة اطول مدة ممكنة، وان لا تصبح ثابتة غير قابلة للتغيير، اما في المؤلف او على الورق قبل ان تتاح لها فرصة ان تنمو وتنضج.» ولكن هذا يعني للكاتب المبتديء جهداً طويلاً وشاقاً في كتابة السيناريو، وليس البدء بالحوار بحبكة مشوهة تائهة.

يمكن ان يتخذ السيناريو عدداً من الاشكال المختلفة وفي كل حالة تحتاج ان تدون ترتيب المشاهد بين الشخصيات وماذا يحدث في كل منها حسب ما تفعل الشخصيات وماذا يحدث في كل منها حسب ما تفعل الشخصيات أو تقول. ان شكلاً مفصلاً مدروساً ومؤثراً هو ان يدون في قائمة ذات ثلاثة اعمدة بعض الحقائق عن كل مشهد. في الاول توضع اسماء الشخصيات، وفي الثاني جوهر ما ستفعله او تقوله الشخصيات وفي الثالث خلاصة ما ينجزه المشهد حسب ترسيخ الشخصية أو عرضها أو تعقيدها أو تشويقها أو حل العقدة.

الحاجة الى التهيئة:

يجب ان تكون شديد الانتباه في السيناريو فتبين اين تكون الحاجة الى المسارات او المواقف التي تتهيأ الى الحدث التالي. ومع ان مجرد التهيؤ لا يحمل اثارة درامية فان من المهم جداً ان يعرف المشاهدون الاحداث المقبلة للشخصيات ويتفهمونها. افحص اية مسرحية ستجد عدداً لا يحصى من الامثلة. تكون احياناً بسيطة كالحديث في الفصل الاول من (بيت الدمية) الذي يبين ان (دكتور رانك) على وفاق تام مع العائلة، والسؤال في بداية (الراكبون الى البحر): «هل البحر هائج لدى الصخور البيض؟.» او انه يكون متقناً جداً كالطريقة التي يهيؤننا بها (جون فان دروتن) ان نتقبل علاقة (سالي) بالجندي في (هديل الحمامة). وكما تشير الانسة كالاوي:

«ان فان دورتن يقابل بعناية بين (سالي) و(أوليف) السيدة ذات العفة الطبيعية. وتصاب سالي بصدمة وتندم على حياتها الغرامية

التي تعتبر هزيلة. وتصمم الا تكون لها علاقة غرامية اخرى. وبسبب عاصفة ممطرة والازدحام الشديد في فنادق المدينة اثناء الحرب، تضطر ان تعير سريرها الى جندي مجاز. وبعد ان نقتنع ان سالي فتاة طيبة القلب يجعلها (فان دورتن) تخرج بجامة حبيبها السابق، وهو عمل يدل في حد ذاته على سذاجتها.»

ان (كروز) الذي يدعو التهيئة او التحضير «اعظم مبدأ درامي معروف حيثما يوجد فن درامي «يعطينا مثالاً ممتعاً عن تأثير التحضير في مسرحية ادورد نوبلوك فب عام 1912 المعنونة (اكتشاف امريكا):

«.. يقبّل الخادم (آرنستو) خاتم الكاردينال عندما يتكلم الكاردينال اليه. لا يتوقع أيُّ مشاهد من ذلك اكثر من مسألة عمل موثوقة كما تبدو، غير انها في الحقيقة تهيئة لتقدم الانسة دكس الى الكاردينال. يمد الكاردينال في ذلك الوقت يده لهذه المرأة، ولدهشته وسخطه، تصافحها بدلاً من ان تقبل الخاتم. ولولا التحضير فان النقطة في هذا ستضيع على كثير من المشاهدين.»

في مسرحية (جاك الأصغر) لسدني هوارد مَثَلٌ جلي للفشل في التهيئة الجيدة. في الدقائق الخمس الاخيرة يوجد مشهد يتطوع فيه جنديان لتعريض نفسيهما الى لسعة بعوضة تحمل جراثيم الحمى الصفراء ويشعر احدهما باعراض المرض الأولية. اراد هوارد ان يقدم الكلمات التي تشكل دور الممثل من شكسبير التي تبدأ بـ: «يموت الجبناء عدداً من المرات قبل موتهم.» لذلك يجعلُ الجندي المريض، وبكل هدوء ووضوح، يقول لصديقه: «ألا تريد ان تحدثني بشيء من شكسبير؟» وقد ادرك هوارد ان المشاهدين سيندهشون لدى اكتشافهم ان الصديق لديه ذخيرة شكسبيرية، لذلك حاول في الحال أن يدفع المسألة بالغيبة فيجعل الرجل المريض يضيف قائلاً: «انك عادة تحب ان تتحدث بذلك عندما لا يوجد احد حولك.» ولما كان هذا المشهد جزءاً من ذروة المسرحية، فانه اسوأ وقت ممكن للمغامرة بسحب المشاهدين الى خارج التصور العاطفي تحت عذر اعرج من اجل تلاوة الشعر. كان من الممكن لهوارد ان يضع في مكان اسبق من المسرحية حب الجندي في انشاد شيء من شكسبير وكان من الممكن ان يجعل من ذلك شيئاً كوميدياً.

من الضروري احياناً التهيؤ لاستخدام ادوات التمثيل وخصوصاً المهمة منها. وقد اوضح ذلك اوكستس توماس بدقة فيما يخص السلاح المستعجل لقتل رجل في مسرحية «ساعة السِحر»:

«ان الخنجر شيء مهلك قتّال وسوف يروع المشاهدون فجأة، لذلك فان سكين فتح الاوراق من على منضدتي تقوم مقام ذلك. وعلى المشاهدين ان يعرفوا ثلاثة اشياء عنها. مكانتها وغرضها وقدرتها على القتل. وقد تم اختيار الشيئين الأولين بجعل بنت تلتقطها لفتح مجلة، اما الثالث فيجعل امرأة تضربها بالارض فتردد صوتاً مكتوماً.»

كان «ابسن» اكثر براعة في مسألة المسدس الذي تقتل به (هيدا گابلر) نفسها، فهو يقدمه في بداية الفصل الثاني عندما ترميه بصورة بارعة في الحديقة حال وصول (جاج براك). ثم تقدمه بعد ذلك الى (ايلبرت لوقبورك) لكي يقتل نفسه به. ان اكتشاف (براك) سبب موت لوقبورك بواسطة مسدس (هيدا) يمنحه التسلط عليها مما يكون دافعاً الى انتحارها نفسها. علاوة على ذلك فان المسدس أحد اثنين من الأرث الوحيد الذي تُرك لهيدا من ملكية ابيها. انهما يمثلان عجزها البدني.

من الحكمة التهيؤ لادخال الشخصيات المهمة ومن الضروري دائماً اعطاء سبب لاعادة شيء مستعار مثلاً، او القيام بزيارة ودية أو تحصيل دين، او تجديد صداقة. ان ابعاد شخصية عن خشبة المسرح عندما لتنتفي الحاجة اليه يتطلب احياناً الى تهيئة، لم يكن (ابسن) يهتم دائماً بتقديم ذلك. ففي (بيت الدمية) عندما ترى (نورا) تورڤالد يقترب وتريد ان تختلي به وحدها، تطلب الى السيدة (ليندا) المنهمكة بالخياطة، ان تغادر الغرفة، لأن (تورڤالد) لا يستطيع رؤية عملية فصال (الملابس). وفي (روزمير شولم) تتخلص (ربيكا ويست) من السيدة (هلسيت) بقولها ان (روزمر) لا يحب رؤية عملية الكنس. تبدو المقولتان حجتين عرجاوين. ولو ان (ابسن) وضع في المشاهد السابقة المواقف الغريبة لابطاله بخصوص الخياطة والكنس لبدت تلك الاقوال اقل وضوحاً.

يجب ان تكون منتبهاً لتعليل مرور الزمن في المسرحيات الواقعية. فاذا كان لابد ان يذهب الشخص الى صندوق البريد او الصيدلية فلا ندعه يرجع في الحال، ويجب ان تملأ غيابه بكلام لكي تستمر الحبكة قدماً.

الاسماء والمناظر المسرحية:

لابد من الاهتمام باسماء الشخصيات فينبغي الا تكون متقاربة اللفظ وينبغي ان تكون الاسماء لائقة بالشخصيات الا اذا كنت تريد ان تشير الى شيء من ماضي الشخصية.

فان (شريدان)، مثلاً، فكر بسبعة اسماء لبطل مسرحية (مدرسة الفضائح) قبل ان يستقر على الاسم الاخير. وقد استبعد

(ابسن) احد الاسماء لاحدى شخصيات مسرحية (بيت الدمية) لانه رآة يوحي بالسخرية .

ينبغي ان تقدم للقاريء وصفاً كاملاً للشخصية لان القاريء قد يتحول ذات يوم الى مخرج . ضع هذه الصفات في النص الذي تقدم فيه الشخصيات اول مرة لانها سوف تساعدهم على تصورها كما تساعد الممثلين الذين سيمثلون الادوار فيما بعد .

فاما ان تصف المنظر والاثاث بصورة كاملة وواضحة او ان تترك ذلك كلية الى خيال القاريء . ومن المستحسن ، وليس من الجوهري ان تقدم خططاً اساسية بسيطة ، فان ذلك سوف يسهل تتبع الحدث ويمنع الاكثار من الابواب على جانب واحد من الغرفة . فلا تخطط المشهد بالطريقة القديمة المنفرجة نحو الخارج حيث تميل الجدران نحو مؤخرة خشبة المسرح . في التخطيط المستطيل تكون زوايا المسرح الخلفية غير مرئية من جانب المشاهدين الجالسين بعيداً الى اليمين أو اليسار ، ولكن يمكن ملأ تلك المساحات بنتوءات او انحسارات في الجدار او دواليب حائط او درج او بقطع اثاث كبيرة كثيراً . ما تكون زاوية الغرفة التي تخطط بصورة منحرفة على المسرح مؤثرة جداً .

اذا كانت المسرحية تتطلب اكثر من منظرين فيمكن التفكير بامكانية استعمال منظر مركب لهذا الغرض . ان المخرج ينظر بعين الاعتبار الى المسرحية التي تتطلب عدداً مختلفاً من الخلفيات لو انك تبين له كيف يمكن التخلص من نفقات تغيير المشاهد .

التوجيهات المسرحية :

يترتب تجنب استعمال الاصطلاحات او الرموز المسرحية غير المفهومة عند وصف الدخول او الخروج من المسرح . الافضل ان تقول «يدخل من باب الصالة او يمر مسرعاً من غرفة الطعام الى المطبخ» . ان استعمال كلمتي (يمين) و(يسار) في وصف المنظر غالباً ما تكونان من زاوية نظر الممثل الذي يواجه المشاهدين ، ولكن من الأنسب ولعله اوضح قليلا ان تبين في البداية شيئاً من هذا القبيل :

«الى اليسار ، كما تشاهد انت الغرفة ، توجد اريكة كبيرة» او «ان التوجيهات المسرحية من زاوية نظر المشاهدين» .

لقد كان برنادشو من أوائل الكتاب المسرحيين الذين اضافوا نكهة طبيعية وحتى ادبية لوصف المناظر والشخصيات والتوجيهات المسرحية ولعله ادرك ان قراءة مسرحياته كانت اكثر احتمالاً من تمثيلها في بداية هذا القرن . ولقد ذهب ابعد من ذلك احياناً ، ففي مستهل (كانديدا) كتب وصفاً في 1500 كلمة عن الضاحية الشمالية الشرقية للندن حيث بيت (موريل) ويخبرنا عن ال «217» أيكر في متنزه فكتوريا والحديقة الامامية والشرفة ودرجات بيت القس ، ثم يصف في النهاية غرفة الاستقبال واثاثها والكتب والصور والاشخاص . ان التفصيلات المتقنة التي يقدمها برنادشو احياناً في توجيهاته المسرحية تثبت انها تقدم مساعدة نفيسة للمخرجين المسرحيين اذا لم يكن الكاتب المسرحي حاضراً عند اجراء التدريب .

ان (باري) الذي انقطع عن النشر سنوات عديدة كان يستمتع بجلاء عند وصف المناظر والشخصيات بصورة محكمة وممتعة كما يفعل لدى كتابة الرواية (وغالباً ما كان بارعاً في ذلك) . وقد خصص الف كلمة لتقديم المنظر والشخصيات الثلاث الاولى في (ألس تجلس الى النار) وقد بدأ بما يأتي : يود المرء ان يتطلع سراً في يوميات آمي (كلمة (آمي) مكتوبة بحروف من ذهب تمتد فوق الغطاء الجلدي البني الناعم كانها كلمة طويلة ، وهي برأي (آمي) شيء عزيز) . وبدأ (كرجتن الرائع) بما يأتي : «قبل لحظة من رفع الستارة يتوجه وولي نحو باب (دار لوم) في ميفير) ؛ وعلى وجهه اللطيف الضئيل ابتسامة سعيدة ، وهذا يعني ، احتمالا ، انه يفكر بنفسه» وبعد افتتاح «النظرة الغالية» بما يأتي : «اذا كانت وسيلة راحة حقاً (كما يقال بشأن الصكوك) فعليك أن تعتبر ان المنظر موضوع في بيتك وان «هاري سمسن» هوانت» واضاف باري الى المسرحية ملاحظات مثل : «انه متواضع جداً فلا يمكن ان يتفاخر بنفسه ويفضل ان يبقي الزوجة في البيت لذلك الغرض» «وتبتسم ، ويعلم الله السبب ، ما لم توضح الملاحظة التالية ذلك» و«تنظر بفظاظة الى شخص هذا الرجل» . .

فن العرض او الكشف

تنشأ معضلة العرض من حقيقة كونك لا تستطيع ان تجعل الحدث في المسرحية ينقل جميع المعلومات المطلوبة عن خلفيات شخصياتك وعن الوقائع ، المهمة جداً للحدث ، التي تكون قد حدثت قبل رفع الستارة او قد تحدث خارج المسرح يجب ان تنقل شخصياتك هذه المعلومات الى المشاهدين بدون الخروج عن مسارها عند القيام بذلك . ولحسن الحظ فانه ليس من العسير جداً الألمام بفن العرض وذلك بشيء من التفكير والخيال .

لقد استعمل اليونان الجوقة لاقامة اساس المسرحية وتفسير

الشخصيات وتغطية الحدث السابق . وقد استعمل شكسبير نوعاً مختلفاً يدعى احياناً «الجوقة» واحياناً «التمهيد» الذين يظهرون على خشبة المسرح قبل بدء المسرحية . قدم لنا في (هنري الخامس) اربعة وثلاثين بيتاً من العرض بهذه الطريقة . وقد استعمل شكسبير احياناً - وبصورة اكثر تاثيراً - مناجاة النفس المشحونة بالعاطفة كما في ريجارد الثالث وفي روميو وجوليت ، بعد ان يجعل الجوقة تقدم (سونيتة) تخبر المشاهدين بصورة غير ضرورية عن العداء بين عائلة (مونتاكيو) وعائلة (كابيوليت) وعن النتيجة المأساوية لقصة الحب . يبدأ شكسبير الحدث في المسرحية بمشهد شجار بين العائلتين المتنازعتين بحيث ان كاتباً اقل مهارة يترك ذلك كله الى الجوقة .

وقبل ظهور الواقعية كانت الطريقة المفضلة ، وهي غير ملائمة ، في العرض تخبر الشخصيات بعضها بعضاً بالحقائق التي تعرفها . ان «المؤتمن على الأسرار» - وهو ابتكار قامت به الدراما الفرنسية والانكليزية في القرن السابع عشر، للتخلص من المناجاة - قد أصاخ اذناً صاغية لافكار البطل وكذلك الى روايتها لكل ما حدث قبل رفع الستارة - لقد هجا (شريدان) هذا النوع في مسرحية (الناقد) يجعل (مؤتمن على الاسرار) في ثوب من الحرير الابيض يجن في اللحظة نفسها التي تجن فيها البطلة . هذه المعلومات كما يأتي : «يصل صاحب البيت الشاب متأخراً ليلة امس ويترك مفتاحه في الباب . اذا لم يصلح اموره فان عمته الغنية سوف تحرمه من الارث ، وكذلك الممثلة الانسة فيفي سوف تقطع علاقتها به . »

وهناك ابتكار آخر مازال يستعمل وذلك بتقديم شخص غريب لا يعرف شيئاً عن الشخصيات الاخرى في المسرحية او انه خارج من المدينة فترة من الزمن . وقد بدأت (أنا كورا موات) مسرحيتها الاولى المسماة «الازياء» بحوار بين خادمة فرنسية في بيت السيدة تيفاني وخادمة زنجية جديدة :

الزنجية : اقول لك آنستي انني مسرورة للغاية ان اجد هذا الوضع متوقعاً للغاية ، والآن مادمت تعرفين هذه العائلة ، وانك ستجدين نفعاً زائداً مني - ولما كنت قد تسلمت وظيفتي هذا الصباح ، ما اريد ان اعرفه هو رأيك الصريح ، تعبرين عنه بصورة خاصة عن هذه العائلة .

الفرنسية : تعنين ذلك الصنف ، ذلك النوع من الاشخاص ، السيد والسيدة تيفاني؟ السيد ليس مثل السيدة ، ابداً .

الزنجية : اظنه ليس مثلها ابداً .

الفرنسية : السيد رجل اعمال - والسيدة امرأة ازياء . السيد يكسب المال . والسيدة تصرفه . السيد ليس اي شيء ، والسيدة كل شيء . .

الزنجية : حسناً ، لقد كشفنا الآن رؤوس العائلة ، فمن يأتي بعدهما؟

الفرنسية : تأتي اولاً الانسة سيرافينا تيفاني . الانسة ليست شخصاً لائقاً . الانسة سيرافينا فتاة كثيرة الدلال والتغنج .

الكلام جانباً ومناجاة النفس :

كان (الكلام جانباً) طريقة اخرى غالباً ما استعملت للكشف ، واحياناً ، لغرض كوميدي . ففي مسرحية (الازياء) يوجد كونت فرنسي مزيف كان له هذا الحوار مع السيدة تيفاني :

السيدة تيفاني : اظن ايها الكونت انك معروف في جميع المحافل - الاوربية

الكونت : المحافل؟ ها؟ اوه ، نعم ، سيدتي . هذا صحيح . اعتقد انني معروف جداً في بعض محافل اوربا - (جانباً) وخصوصاً محافل الشرطة .

والطريقة الاخرى لاعطاء المعلومات هي مناجاة النفس ، كما يفعل (سنيك) في مسرحية (مدرسة الفضائح) باخبار السيدة (سنيرويل) بحقائق معروفة لديها اكثر مما هي معروفة لديه . ويأتي (سير بيتر تيزل) وحيداً في المشهد الثاني ويخبر نفسه والمشاهدين عن زواجه . وفي نهاية الفصل الاول لمسرحية (عطيل) يخصص شكسبير واحداً وعشرين بيتاً لألياكو لمناجاة نفسه يوضح فيها طبيعته الشريرة وجوهر خطته ضد المغربي وفي مسرحية (محامي الشعب) التي كتبت عام 1839 ينتهز (جالز) الكاتب النزيه لحظة اختلائه بنفسه فيلاحظ انه :

«لايعرف عن فقري وانه يطلب مني ان اذهب الى حفلة راقصة او يتعجب من رفضي . وفي كل يوم تمر بين يدي كميات من الذهب والفضة كافية للحصول على الابهة والاستقلال - ولكن ليس لي . واذهب كل ليلة الى بيت حيث وجود الفقر دائم وقد يجيء البؤس فجأة بما يغري باستعمال مال الاخرين . لن يغلبني الشيطان فانني استطيع ان اتحمل حرماني وفاقتي . ساكون نزيهاً . »

لقد كان كل من الكلام الجانبي والمناجاة صريحاً ، وطريقة «غير طبيعية» في نقل نوع من انواع المعلومات ولكنهما يختلفان كثيرا في التكنيك والغرض . لقد كان الكلام الجانبي يزرق دائماً اثناء مشهد حواري ، وكان عموماً ينقل ما هو ضحل او واضح . وكانت المناجاة تقدم عادة على خشبة مسرح خال ، ولو انها احياناً كانت تسمع مصادفةً او استراقاً كما في مشهد الشرفة في (روميو

وجـوليت) . واذا استعملهـا كتـاب عظمـاء فان الغرض منها تقديم الافكار الباطنية للشخص او الشكوك العاطفية العميقة، او الايمان الـراسـخ الـذي لا يجـد له منفذاً في الحوار الاعتيادي . كتب في القـرن الـسـابـع عشـر (الاب دوبينا) في (ممارسة المسـرح) : «من المسلي احيـانـاً ان ترى رجـلاً على خشبـة المسـرح يفتـح قلبـه ويتحـدث بجـرأة عن اكثـر افكـاره سرية، ويشرح خططه، ويقدم متنفساً لكـل عواطفه .» ان انبـل مناجاة هي تلك التي استعملها شكسبيـر في هملت . ولقـد اعطى (أونيل) الكلام الجانبي الصفة العاطفية والفكرية في المناجاة عندما شرع في تجربتها في (براون الاله العظيم) وجعلها الصميم الدرامي في (الفصل الأضافي الغريب) .

وقـد استعمـل (ابسن) المنـاجـاة القصيـرة مرتين في الاقل في (بيت الـدميـة) و(روزميـرشـولم) ويمكن اغتفـار بعضهما باعتباره تدفقـا عاطفيـا، على انـه استطـاع عادة القيـام بكشف العـواطف والحقائق بمهارة فائقة . وحينما اتبع (سكرايب) ورجال آخرون في زمانه النمط القديم في تخصيص الفصل الاول للكشف ـ ويصدق القـول الى حدمـا في (الثعـالب الصغيـرة) ـ فان ابسن نشر طريقة الكشف في غضون مسرحياته . وبدأ ذلك في (بيت الدمية) حيث استعمله ليس لنقـل الحقائق الصغيرة فقط ولكن لاخفاء تعقيدات درامية ايضاً .

هنـاك، احياناً، شيء قليل يحتاج الى كشف لجعل المسرحية تواصـل مسيـرتهـا . وقد ترتب على (ماكس ويل اندرسن) ان يفسر حدثـاً ماضيـاً صغيـراً جداً في مسـرحية (الملكة اليزابيث)، ماعدا شجـار (اليـزابيث) و(اسيكس) الـذي يخبـرنـا عنه في البداية من طريق الحوار بين الجنديين . على انه غالباً ما يوجد مقدار كبير من الحـدث الاسبق الـذي يجب ان يسرد وفي تناول ذلك يمكنك ان تختـار اتبـاع نمـط (ابسن) وتـوزيـع الكشف خلال الـدرامـا كلها حسب الحاجة اليه، ولن تكون عند ذلك في خطر استعمال اغلب الفصل الاول في وصف ما يدعوه (ارفاين) الحوادث (المستهلكة) وجعل المشاهدين يضجرون «باعطائهم اوصافاً وذكريات بدلاً من الدراما» .

لقـد صار شكـلٌ حديث من جوقـة شكسبيـر يستعمـل لنقـل الكشف : ذلـك هو الـرواية . وهو عادة احد الشخصيات الرئيسة . ويشرح (فان دورتن) كيف استعمل هذا الابتكار:

«في مسرحية (انا اتذكر ماما) و(انا كاميرا) تقوم شخصية رئيسة (كـاتب في كلتـا الحالتين) بالمناجاة حيث يظهر عدد من الحقائق بدون ابـداء اي جهـد، لكن الكشف يكـون طبيعيـاً او شبيهـاً بالحيـاة . . . غيـر انهـا اذا استعملت مرة واستقـر الـرأي على هذا الابتكـار فيجب ان يعـاد استعمـالـه . ينبغي ان تكـون جزءاً من المسـرحيـة . لقـد استخدم تكنيك جديد نوعاً ما، ويجب ان يبين للجمهور، بقدر الامكان، كيف سيتم اجراء ذلك . يجب ان يبين ما هو متـوقـع . لقـد قام بذلـك (تنسي وليمـز) في (الحيـوانـات الـزجاجية) و(جيمز بريدي) في (العين السوداء) . يبين الراوية في كلتـا المسـرحيتين للمشـاهـدين الحقيقة التي يخاطبهم بها، كما فعـل مديـر المسـرح في (مـدينتنا) . ولم يفعل ذلك في مسرحيتي «أنـا» . انه كاتب يحدّث نفسه بصوت مسموع . ولعل المشاهدين اكثر رغبة في السّماح للكتاب بذلك .»

امثلة اخرى للكشف :

ستجـد امثلة ممتـازة للكشف في ثنـايـا تاريـخ الدراما رغم ان الكتـاب المسـرحيين جاهـدوا كثيـراً بخصـوص هذه المسألـة منـذ ظهـور الـواقعيـة . لقد جعل موليير (طرطوف) منافقاً بدون ان ينحـدر لاستعمـال المنـاجاة كما فعل شكسبير ليخبرنا ان (ايـاكـو) كان وغـداً . يستعمل يوجين اونيل في (الامبراطور جونز) خادمـاً خائفـاً لاخبار التاجر الابيض ان اتباع الزنجي قد هربوا الى الجبـال . ويبين لنـا الكـاتب المسـرحي بحـديث طبيعي جداً بين (جونز) والتاجر ماضي حمال السكك الذي اصبح امبراطوراً .

ويستعمل (أرثر ميلر) في (كلهم أولادي) حماسة احد الجيران بخصـوص البـروج ليظهـر الحقـائق عن الـولـد الـذي قتـل في المعـركـة . وبـدون استعمال هذه الطريقة يستطيع ان يتناول بكل مهـارة ماضي الفتـاة التي تعود الى المدينة بعد غياب سنتين . وفي (الحـداد يليق بالكترا) يستخدم اونيل بستانياً عجوزاً ثرثاراً وبعض اهـل المـدينـة وابن عم يزورهم لشـرح قصـة (مـاونـن) المتـوفى وشخصيـات اولئـك الاحياء . انه ابتكار واضح غير انه يبين بدلالة درامية معينة مكانة العائلة الخاصة وبيتهم في المجتمع . ان اغلب مرتـادي المسـرح الـذي شاهـدوا (مـدينتـا) يعتقدون ان (ثورنتن وايلدر) استعمـل (مـدير المسرح) ـ وهو نمط ريفي نفسه ـ ليخبرنا عن ماضي شخـوص المسـرحيـة ولكنـه في الحقيقـة برغم كلامه الكثيـر يقتصـر على وصف المشـاهـد المفقـودة ويـربط التغيرات الحاصلة من مشهد الى آخر .

ومن اجود الامثلة على براعة الكشف توجد في الدقائق الاولى لمستهـل (روزمـرشـولم) . بمقـارنـة المسودات الاولى للمسرحية المطبـوعـة في كتـاب (من الحلقـة الـدراسيـة الحـرة عن ابسن) بالنسخـة النهـائيـة يمكن ان ترى كيف استطاع الكاتب المسرحي

ان يجعل المشهد متكاملاً. فقصة سبب انتحار السيدة روزمر تتطور بصورة بطيئة خلال المسرحية. وقد أراد (ابسن) في المشهد الاول ان يهيئنا فقط لتلقي خبر موتها بالقاء نفسها من القنطرة الى بركة الطاحونة، وان القس روزمر لم يفق من الصدمة لحد الآن. في النسخة الاولى تجد روزمر (وكان يدعى في تلك النسخة بولدت رومر) يسأل ربيكا ويست (كانت تدعى الانسة راديك) «اين بناته»، ويعرف انهن يتزلجن على بركة الطاحونة.

ربيكا: اوه، لايوجد خطر ابداً. انها ليست عميقة جداً. وعلاوة على ذلك فان الجليد امين للغاية

روزمر: اعرف ذلك. وهو ليس ما كنت افكر فيه

ربيكا: فهمت، انه بخصوص ـ الشيء الآخر؟

روزمر: نعم. انه شيء غير طبيعي بالنسبة للاطفال ان يتزلجوا ويلعبوا ويصخبوا فوق المكان الذي ماتت فيه امهم.

وفي المسودة الثانية طوَّر (ابسن) الكشف بصورة معتبرة غير انها ماتزال واضحة قليلاً. ففيها تتحدث الخادمة العجوز الى ربيكا ويست.

هيلسيت: ارى من الأفضل ان ابدأ باعداد مائدة الشاي، سيدتي؟

ربيكا: اجل، ارجوك. لابد انه سيصل الآن.

هيلسيت: لا. انه لن يصل بهذه السرعة، لاني رأيته من المطبخ ـ

ربيكا: اجل، أجل ـ

هيلسيت: على الجانب من بركة الطاحونة. عبر اولاً على القنطرة مباشرة، لكنه رجع ـ

ربيكا: أرجع حقاً؟

هيلسيت: نعم. ومشى الطريق كله حول البركة. آه انه امر غريب بخصوص هذه الاماكن. المكان الذي حدث فيه مثل ذلك الشيء ـ هناك... انها مازالت هناك بشيء لاينسى سريعاً.

وفي المسودة الاخيرة تناول (ابسن) المسألة بصورة اتم.

هيلسيت: ارى من الافضل اعداد المائدة، آنستي؟

ربيكا: اجل ارجوك. لابد ان القس سيصل الآن.

هيلسيت: ألا تشعرين بالتيار الهوائي وانت تجلسين هنا؟

ربيكا: اجل. يوجد تيار ضعيف. لعل من الافضل ان تغلقي النافذة.

هيلسيت (على وشك ان تغلق النافذة، تتطلع الى الخارج): أليس ذلك هو القس، هناك؟

ربيكا: اين؟ (تنهض) أجل، انه هو. (وراء الستارة) ففي جانباً ـ لا تدعيه يرانا.

هيلسيت: تصوري آنستي ـ لقد بدأ يستعمل الطريق بجانب الطاحونة مرة أخرى.

ربيكا: لقد سار في ذلك الطريق في اليوم الذي قبل امس ايضاً. ولكن لنر فيما اذا...

هيلسيت: هل سيغامر بعبور القنطرة؟

ربيكا: هذا ما اريد ان اراه. لا، انه يستدير. ويذهب في الطريق الاعلى مرة اخرى. مسافة طويلة حول البركة.

هيلسيت: اجل ياالهي. لا عجب ان القس يفكر مرتين قبل ان يضع قدماً على تلك القنطرة. المكان الذي حدث فيه ذلك الشيء

المسألة التي نود ملاحظتها في هذا المشهد ليست مجرد البراعة التي يجعل فيها (ابسن) المرأتين تتحدثان بصورة طبيعية ومعقولة اثناء تقديم المعلومات لنا ـ وهي ليست طريقة التطلع الى خارج الشباك، لان ذلك يبدو واضحاً ومناسباً، انما الحقيقة التي يجعل فيها التطلع من النافذة تبدو طبيعية، بجعل الخادمة تسأل فيما اذا كانت ربيكا تشعر بتيار الهواء ثم تذهب الى النافذة لاغلاقها. يستعمل (ابسن) النافذة عامداً غير انه يقدمها من طريق حادثة مستقلة مألوفة. ان بدء الكشف بسلسلة أو بشيء من العمل خطوة واحدة ابعد مما تريد ان تقوله، هو شيء يجب ان تدرسه أو تتعلم عمله.

ان سر الكشف الجيد في اثناء الحوار الاعتيادي هو تجنب القول المباشر وتقديم المعلومات بصورة ملتوية. مثال على ذلك، خذ سطرين من مسرحية طلاب وانظرا في كيفية اعادة عملها.. هذا هو ما مكتوب فيها:

العريف فيس: انت ترى ايها الرقيب اني اردت دائما ان اكون مخبراً وها ان الفرصة قد حانت للقيام بعمل حقيقي تجاه جميع هؤلاء المحتالين في فينا لعلي استطيع ايجاد حتى الماس كليغنر.

الرقيب جوني: انت تقصد قضية ال 200٫000 التي يفترض انها مخبوءة في مكان قريب من هنا. انت مجنون لقد خارج البلاد منذ مدة طويلة.

ليس من الصعب اعادة كتابة القول الاخير بحيث يقدم لنا الرقيب الحقائق بصورة غير مباشرة:

الرقيب جوني: انت مخبول، اذ ليس هناك من لص ليترك ما يساوي 200٫000 من المسروقات قريباً من هنا. لقد نقلت خارج البلاد منذ أمد طويل.

لقد اضاف العلم والصناعة الى الرسائل، التي كانت تستعمل

أداةً للكشف، الهاتف وكاتبة الاختزال، والمسجل. ان هذه الاشياء تعطي المرء عذراً لاخراج الحقائق بصورة مناسبة من فكره الى افكار المشاهدين.

في بداية مسرحية (اللعبة هي الشيء) يقوم (مولنر)، الكاتب البارع الواثق بنفسه، بتقليل الكشف الى تعابير «مسرحية صرف:

مانسكي: ماذا في ذهنك ياساندور؟

توراي: كنت افكر في صعوبة بدء كتابة مسرحية. ان المشكلة الخالدة هي كيفية تقديم شخصياتك الرئيسة.

آدم: اظن انها لابد ان تكون صعبة

توراي: انها صعبة للغاية. عندما ترتفع الستارة، يكون الصمت مخيماً على المسرح وتدخل الشخصيات على خشبة التمثيل. ثم ماذا؟ انه الخلود - احياناً تمر ربع ساعة قبل ان يعرف المشاهدون من هي الشخصيات.

مانسكي: انني لم ارمثل هذا الشخص. الا يمكنك ان تنسى المسرحية دقيقة واحدة؟

توراي: كلا. وهذا هو السبب انني مسرحي عظيم.

مانسكي: من السخافة ان تجعل عملك يصبح هاجساً يستحوذ عليك.

توراي: حسناً، ذلك هو المسرح. اما انك تسيطر عليه أنه او أنه يسيطر عليك. ومن اسوأ الأشياء التي تعذب الفكر في هذه الدنيا بداية المسرحية. وهنا تدخل الصنعة ياولدي. خذ هذا المشهد، مثلاً: نحن ثلاثة - ترتفع الستارة عن ثلاثة رجال عاديين في بدلات العشاء كيف يستطيع المرء ان يعرف ان كانت تلك الغرفة التي نجلس فيها هي غرفة في قلعة؟ وكيف يعرفون من نحن؟

لو كانت هذه مسرحية، كان من الواجب ان تبدأ بثرثرة عن كثير من الأشياء التافهة للغاية حتى يكتشف المشاهدون من نحن.

مانسكي: حسناً؟ ولم لا؟

توراي: فكر بمدى السهولة التي تكون فيها البداية لو قطعنا كل شيء وقدمنا انفسنا. (ينهض مخاطباً المشاهدين، : سيداتي، سادتي، مساء الخير. لقد وصلنا نحن الثلاثة هذه الليلة لنمضي اسبوعين في هذه القلعة. لقد غادرنا غرفة الطعام تواً حيث متعنا أنفسنا بشيء من الشمبانيا الممتازة.

اسمي ساندور توراي. وانا كاتب مسرحي. لقد مارست الكتابة المسرحية ثلاثين سنة. واستطيع ان أصنع شيئاً جيداً منها. وها أنذا انحني لكم واتراجع تاركاً خشبة المسرح لكم (يتراجع توراي ويتقدم مانسكي ويخاطب المشاهدين)

مانسكي: سيداتي، سادتي، اسمي مانسكي - وانا ايضاً كاتب مسرحي وشريك هذا الرجل طيلة حياتنا.

لعلنا اشهر جماعة في هذه المهنة.

توراي: ارجوكم التفضل الى مشاهدة مانسكي وتوراي في جميع الكوميديات والهزليات والاوبرات القصيرة الخفيفة. رضاكم شيء مضمون.

مانسكي: انا ايضاً اصنع شيئاً نافعاً من ذلك.

توراي: الذي يجلبنا الى -

مانسكي: - الشخص الباقي من الثلاثي.

(يشيران الى آدم) الذي ينهض ويخاطب المشاهدين بطريقة مشابهة ولكن باختلاف كبير ينقصه ثقتهم؟

ادم: أخيرهم وآخرهم. انا، سيداتي، سادتي، البرت آدم. عمري خمسة وعشرون عاماً، مؤلف موسيقي.

توراي: موسيقي جيد ايضاً.

ادم: لقد قمت بتأليف الموسيقي لآخر اوبرا قصيرة خفيفة من تأليف هذين السيدين. وهو جهدي الاول. هما اللذان اكتشفاني، ودعواني الى هذه القلعة. وبغض النظر عن التكاليف اشتريا لي خزانة ملابس كاملة. لولاها لكنت شخصاً لا قيمة له. ليس لي والدان ولا شهرة ولا مال.

توراي: ولكنك شاب.

مانسكي: وموهوب.

ادم: ومغرم بمغنية الأوبرا الاولى.

توراي: لا تكلف نفسك عناء اخبارهم بذلك. ان المشاهدين واثقون من حب المؤلف الموسيقي الشاب للمغنية الاولى. هذا تراث.

ادم: حمداً لله.

توراي (يخاطب المشاهدين مرة اخرى): اليست هذه هي ابسط طريقة لبدء مسرحية؟

مانسكي: ولكنها غير بارعة. لو ان ذلك هو كل ما في الامر لاستطاع اي مجنون كتابة المسرحيات.

توراي: كثيرون منهم يفعلون ذلك. ولكنك ترى سهولة الامر - كل ما عليك ان تقوم به هو -

مانسكي: حسناً، حسناً، حسناً. بالله عليك كفى التحدث عن مهنتك. لقد سمعت ما فيه الكفاية اتركه ليوم غدٍ.

تجنب المشاهد التي يسترق فيها شخص حواراً اويرى عملاً ذا اهمية خاصة بالنسبة له. انها تصرخ بالصدفة. اني اعرف طريقتين فقط لجعل مثل هذا الموقف مقبولاً.

الاول هو ان تضع مسترق الحديث في مكان يخفيه عن الآخرين وان تجليه قبل السطر الحاسم حيث يقف ليستمع فقط لان تلك طبيعته ان يفعل ذلك ثم يبدو الامر انه استراق سمع متعمد وليس مصادفة. والطريقة الاخرى اتي تجلب التشويق هي ان تضع مسترق السمع في مكان ما من المنظر مخفياً عن انظار الاشخاص الأخرين. في (الحضيض) جعل غوركي (لوقا) نائماً فوق المدفأة الحجرية قبل ان تبدأ فاسيليا بتحريض فاسكا على قتل زوجها.

مشاكل الحوار:

لقد ادت الواقعية الى مشاكل في كتابة الحوار قلما واجهها كتاب المسرحيات القدامى. واحدة من هذه المشاكل جعل كل شخصية تتحدث بمصطلحات ملائمة. لعل كلمة «كل»، كلمة قوية، غير ان الكلام الواقعي اليوم يجب ان يعكس بقدر الامكان الفروق في المزاج وكذلك في الثقافة. في تراجيديات شكسبير يشبه كلام شخصية رئيسة كلام شخصية اخرى كثيراً يتحدث هاملت وليتيز.

وروميو وجوليت بالاسلوب اللطيف نفسه. غير ان حفاري القبور طبعاً شيء آخر، وان شكسبير يفرق نوعاً ما بين شخوصه الكوميديين في الليلة الثانية عشرة. ولكن تمعن بالفروق الواضحة في نوعية الكلام الذي تجده بين موريل، مارجبانكس، ليكسي وبركيس وبين كانديدا وبروسي في مسرحية برنادشو الى جانب الكليشة: (هل لك - ان تجلس؟) أو (لم اكن اكثر جديه في حياتي). ، لا يوجد شيء اكثر ازعاجاً وأقل تقبلاً من رجل كالتي جعلها شكسبير على شفتي (فيبان) في (الليلة الثانية عشرة): «لو ان هذه مثلت على المسرح الآن للعنتها باعتبارها قصة غير متوقعة.»

من الواضح انك يجب ان تعطي الممثلين حواراً سهلاً قوله، يجب ان تتجنب الحذلقات اللفظية والجناس المعقد. ويجب ان لا تكرر الكلمة نفسها في الجملة الواحدة او الجملتين ما لم يكن التكرار يفيد التأكيد. استعمل كلمات بسيطة ما لم تود اظهار ان الشخص رجل ذو معرفة واسعة او اتزان. وليكن كل كلام يتعلق بالكلام الذي سبقه - ما لم ترغب في الاشارة الى ان الشخص خجول أو ذاهل عن نفسه.

ان حيرة الكاتب المسرحي الواقعي هي كما قال (ارفاين): «على الكاتب الدرامي ان يرفع ويعمق الكلام الاعتيادي ومع ذلك يتركه كانه يبدو كلاماً اعتيادياً... عليه ان يحل هذه المشكلة العظيمة في ابقاء حديثه ذكياً، حيوياً، طبيعياً كأنه من الحياة، ومع ذلك تبدو عليه بعض المظاهر الفنية.»

ان تاريخ الدراما الشعرية في المسرح الحديث الناطق باللغة الانكليزية هو تاريخ غريب. ان مخرجين وممثلين مشهورين في لندن ونيويورك اخرجوا عدداً من المسرحيات من تأليف الشاعر الانكليزي (ستفن فليبس) والامريكي (بيرسي ماكاي) في مستهل هذا القرن. تأثر هذان الكاتبان بلا ريب بالنمط السائد في القارة الاوربية من طراز مسرحيات روستا وماترلنك بين 1895 و1910، غير ان مسرحياتهم لم تنل نجاحاً كبيراً. لعل ادورد شيلدون كان خائفاً من عدم الثقة الاخراجية للمسرحية الشعرية عندما قام بتكييفه عام 1918 او عام 1919 لمسرحية سام بنيلي المسماة. La Cene delle Beffe تحت عنوان (المزاج) وبالرغم من انه كتب الحوار شعراً حراً بلا قافية، فانه طبع ذلك الحوار كأنه كلام نثري اعتيادي. ولو قرأت اي سطر فيها للاحظت ضربات الايقاع الايمبي.

«ولو ان أجسامهم كانت قوية، ضارية شهوانية فان ذهني سوف يفجرهم مثل صاعقة من الجحيم. وعندما جاءتني تلك الرؤيا في الليلة الماضية وأدمتني مثل مهرج تافه، فانه لم يكن العذاب هو الذي جعلني اصرخ بل الضحك! لقد ضحكت! ومازلت اضحك!

(ملاحظة: لا يظهر ايقاع الشعر بعد ترجمته الى العربية بطبيعة الحال. المترجم)

ان النجاح العظيم الذي احرزه (جون باري مور) في (المزاح) لم يحدث تاثيرات اخرى في الشعر الحر المقنع. على ان ماكسويل اندرست في عام 1930، اتبع تمكنه من المسرحية الواقعية بكتابة مسرحية اعترف صراحة بشكلها الشعري - اسمها:

الملكة اليزابيث. ان شعرها كما في جميع مسرحياته اللاحقة تقريبا كان حراً في ايقاعه. وكان بعض الكلام اشبه بالنثر المطبوع كالشعر، ولكن ليس كالنثر الذي يعرضه ت. س. اليوت للدراما الشعرية في «حفلة كوكتيل»!

لو صادف ان كان احد معك

توراي: لا تكلف نفسك عناء اخبارهم بذلك. ان المشاهدين واثقون من حب المؤلف الموسيقي الشاب للمغنية الاولى. هذا تراث.

ادم: حمداً لله.

توراي (يخاطب المشاهدين مرة اخرى) : اليست هذه هي ابسط طريقة لبدء مسرحية؟

مانسكي : ولكنها غير بارعة. لو ان ذلك هو كل ما في الامر لاستطاع اي مجنون كتابة المسرحيات.

توراي : كثيرون منهم يفعلون ذلك. ولكنك ترى سهولة الامر- كل ما عليك ان تقوم به هو-

مانسكي : حسناً، حسناً، حسناً. بالله عليك كفى التحدث عن مهنتك. لقد سمعت ما فيه الكفاية اتركه ليوم غدٍ.

تجنب المشاهد التي يسترق فيها شخص حواراً اويرى عملاً ذا اهمية خاصة بالنسبة له. انها تصرخ بالصدفة. اني اعرف طريقتين فقط لجعل مثل هذا الموقف مقبولاً.

الاول هو ان تضع مسترق الحديث في مكان يخفيه عن الآخرين وان تجلبه قبل السطر الحاسم حيث يقف ليستمع فقط لان تلك طبيعته ان يفعل ذلك ثم يبدو الامر انه استراق سمع متعمد وليس مصادفة. والطريقة الاخرى التي تجلب التشويق هي ان تضع مسترق السمع في مكان ما من المنظر مخفياً عن انظار الاشخاص الآخرين. في (الحضيض) جعل غوركي (لوقا) نائماً فوق المدفأة الحجرية قبل ان تبدأ فاسيليا بتحريض فاسكا على قتل زوجها.

مشاكل الحوار:

لقد ادت الواقعية الى مشاكل في كتابة الحوار قلما واجهها كتاب المسرحيات القدامى. واحدة من هذه المشاكل جعل كل شخصية تتحدث بمصطلحات ملائمة. لعل كلمة «كل»، كلمة قوية، غير ان الكلام الواقعي اليوم يجب ان يعكس بقدر الامكان الفروق في المزاج وكذلك في الثقافة. في تراجيديات شكسبير يشبه كلام شخصية رئيسة كلام شخصية اخرى كثيراً يتحدث هاملت وليتيز.

وروميو وجوليت بالاسلوب اللطيف نفسه. غير ان حفاري القبور طبعاً شيء آخر، وان شكسبير يفرق نوعاً ما بين شخوصه الكوميديين في الليلة الثانية عشرة. ولكن تمعن بالفروق الواضحة في نوعية الكلام الذي تجده بين موريل، مارجبانكس، ليكسي وبركيس وبين كانديدا وبروسي في مسرحية برنادشو الى جانب الكليشة : (هل لك - ان تجلس؟) أو (لم اكن اكثر جديه في حياتي)، ، لا يوجد شيء اكثر ازعاجاً وأقل تقبلاً من رجل كالتي جعلها شكسبير على شفتي (فيبان) في (الليلة الثانية عشرة) : «لو ان هذه مثلت على المسرح الآن للعنتها باعتبارها قصة غير متوقعة.»

من الواضح انك يجب ان تعطي الممثلين حواراً سهلاً قوله، يجب ان تتجنب الحذلقات اللفظية والجناس المعقد. ويجب ان لا تكرر الكلمة نفسها في الجملة الواحدة او الجملتين ما لم يكن التكرار يفيد التأكيد. استعمل كلمات بسيطة ما لم تود اظهار ان الشخص رجل ذو معرفة واسعة او اتزان. وليكن كل كلام يتعلق بالكلام الذي سبقه - ما لم ترغب في الاشارة الى ان الشخص خجول أو ذاهل عن نفسه.

ان حيرة الكاتب المسرحي الواقعي هي كما قال (ارفاين) : «على الكاتب الدرامي ان يرفع ويعمق الكلام الاعتيادي ومع ذلك يتركه كانه يبدو كلاماً اعتيادياً. . . عليه ان يحل هذه المشكلة العظيمة في ابقاء حديثه ذكياً، حيوياً، طبيعياً كأنه من الحياة، ومع ذلك تبدو عليه بعض المظاهر الفنية.»

ان تاريخ الدراما الشعرية في المسرح الحديث الناطق باللغة الانكليزية هو تاريخ غريب. ان مخرجين وممثلين مشهورين في لندن ونيويورك اخرجوا عدداً من المسرحيات من تأليف الشاعر الانكليزي (ستفن فليبس) والامريكي (بيرسي ماكاي) في مستهل هذا القرن. تأثر هذان الكاتبان بلا ريب بالنمط السائد في القارة الاوربية من طراز مسرحيات روستا وماترلنك بين 1895 و1910، غير ان مسرحياتهم لم تنل نجاحاً كبيراً. لعل ادورد شيلدون كان خائفاً من عدم الثقة الاخراجية للمسرحية الشعرية عندما قام بتكييفه عام 1918 او عام 1919 لمسرحية سام بنيلي المسماة. La Cene delle Beffe تحت عنوان (المزاج) وبالرغم من انه كتب الحوار شعراً حراً بلا قافية، فانه طبع ذلك الحوار كأنه كلام نثري اعتيادي. ولو قرأت اي سطر فيها للاحظت ضربات الايقاع الايمبي.

«ولو ان أجسامهم كانت قوية، ضارية شهوانية فان ذهني سوف يفجرهم مثل صاعقة من الجحيم. وعندما جاءتني تلك الرؤيا في الليلة الماضية وأدمتني مثل مهرج تافه، فانه لم يكن العذاب هو الذي جعلني اصرخ بل الضحك! لقد ضحكت! ومازلت اضحك!

(ملاحظة : لا يظهر ايقاع الشعر بعد ترجمته الى العربية بطبيعة الحال. المترجم)

ان النجاح العظيم الذي احرزه (جون باري مور) في (المزاح)

لم يحـــدث تاثيـــرات اخـرى في الشعـر الحـر المقنـع . على ان ماكسـويـل انـدرست في عام 1930 ، اتبـع تمكنـه من المسـرحية الواقعية بكتابة مسرحية اعترف صراحة بشكلها الشعري ـ اسمها :

الملكـة اليزابيث . ان شعرها كما في جميع مسرحياته اللاحقة تقريبا كان حراً في ايقاعه . وكان بعض الكلام اشبه بالنثر المطبوع كالشعـر، ولكن ليس كالنثـر الذي يعرضه ت . س . اليوت للدراما الشعرية في «حفلة كوكتيل»!

لو صادف ان كان احد معك

فاني ساقول اني ساعود من اجل مظلتي . . .

يجب ان اقول انك لا تبدو مسـروراً برؤيتي .

ادورد، اني افهم ماذا حدث

ولكني لا استطيع ان افهم طريقتك في الهاتف .

كتب شاعـر آخـر هوكريستـوفـر فراي مسرحيات شعرية ناجحة للمسرح في لندن ونيويورك . ان شعره في مسرحية (السيدة ليست للحرق)، مثلاً، هو شعر حر، ومع ذلك هو شعر تماماً .

«يقولون ايضاً انني أعيد الماضي؛

مثلاً، تعود هيلين،

وتمسح الرمص من عينيها،

وتنظف حنجرتها من عدة الاف السنين،

ثم تقول: «لقد احببت . . .» ولكن لم اعد استطيع تذكر الاسماء . هيلين الحزينة . او الاسكندر الذي يلبس انسجته الامبراطورية الواهية ودرعه من الديدان المشعة يستيقظ ويبحث عن نظارته ليجد الامبراطورية التي يعرف انه وضعها بجانب فراشه .»

لو ان الكاتب الناشىء الذي يحثه نجاح اندرسن واليوت وفراي يغـريـه بكتـابـة مسـرحيـة شعرية، فاني اقترح ان يحاول كتابة نثر ايقـاعي طليق، مستعملاً كلمات بسيطة، اليك بعض الاسطر من (بومبي العظيم) لجون ميسفيلد التي تبين مدى تأثير النثر الايقاعي في مسرح اليوم :

ياجنـــود قيصـــر، انفخـــوا في ابـــواقكم . وانشـــروا اعـــلامكم ورايـاتكم . سرعـان ما ستتحـول اعـلامكم الى تراب . وانفاسكم ستأخـــذهـــا الـريـح، نأمـة ضئيلة في الليـل . تراب وحفيف في الاشجار . تراب وخشخشة النوافذ . فلا رايات ولا ابواق اذن . . .

A Primer of playwriting
The writing - from scenario through
Dialogue, chapter 9
by: Kenneth Macgowan
Dolphin Books
George Routledge and sons
London 1945

سيناريو تمثيلية تلفزيونية

المكتون

جيمز بروم لين

هذه حكاية حديثة بين حبيبين شابين: (هاري) و (لو) موضوع التمثيلية هو التفاهم: في الصراع الازلي بين الجيل القديم والجيل الجديد يكمن الامل في السعادة في محاولة فهم الشخص لصاحبه.

المشهد الاول

حسناً، انك تأتي الى المكان المناسب

الشخوص:

هاري: شاب

لو: فتاة في العشرين

صاحبة البيت: بدينة ثرثارة

جابي التذاكر: موظف سكك حديد قديم

الحدث

لقطة كامرة، 1

تفتح الكامرة على هاري ولو وهما جالسان متوتران. قبالة بعضهما البعض في عربة قطار.

لقطة كامرة، 2

تتحرك الكامرة من اجل لقطة مقربة ليدي هاري وهو يخرج كيساً ورقياً صغيراً من جيبه. يخرج خاتم خطوبة

لقطة كامرة، 3

تصور الكامرة (لو) وهي تضع الخاتم في اصبعها. تتراجع الكامرة لتسجل تعابيرهما ـ ابتسامتين شاحبتين قلقتين. ينزل هاري حقيبة ملابس (لو)

هاري: لقد وصلنا

لو (تحاول ان تبدو مبتهجة): ألم تستغرق بنا طويلاً؟

لقطة كامرة، 4

يبهت المشهد السابق ليحل محله بصورة تدريجيه مشهد قطار يدخل المحطة. ينزل (هاري) و (لو) حاملين الحقائب. يسلمان التذاكر الى الجابي... يخبو تدريجيا.

توجيه للفرقة:

يمثل هذا الجزء من المشهد على مسرح باستعمال كرسيين او اكثر موضوعين قبالة بعضهما البعض امام الستارة الرئيسة، ويهيأ الجزء الأخر خلفها. ويمكن ايضا تمثيل هذه المشاهد بصورة مؤثرة على

خشبة مسرح مفتوح.

يمكن القيام بحركات ايمائية لتمثل الحقائب وباب عربة القطار ولكن يستعمل كيس ورقي حقيقي وخاتم. ويمكن للجابي ان يقوم بالايماء او ارتجال حوار لدوره. ويمكن لهاري و(لو) ان يضيفا حواراً لدوريهما.

تبهت لقطة المحطة الى:

داخل غرفة نوم وجلوس في الوقت نفسه رديئة الاثاث. تصور الكامرة الباب الذي ينفتح لتدخل صاحبة البيت يتبعها (هاري) و(لو). يتفحصان المكان بشئ من الريبة.

صاحبة البيت: (بنشاط) سوف تجدان هذا المكان هادئاً ومريحاً. ولن تجدا مشاكل وسوف تحبان كل شئ. هناك دورة مياه لكل ثلاث غرف نوم - وهذا غير متوافر في كثير من البيوت - وحمام لكل طابق. والمكتب في الخارج لدى منبسط الدرج - الباب الاول على اليمين

هاري: شكراً جزيلاً. انها جيدة على اية حال هل تعجبك يالو؟

(تومئ لو) برأسها ايجاباً غير انها غير متأكدة ولا سعيدة - لانها ليست ما كانت تأمل فيها)

صاحبة البيت: سانزل اذن... واذا اردتما التفسح قليلا قبل العشاء، يمكن ان تنزلا في الطريق المقابل لنا، استديرا يساراً عند المنخفض ثم اتجها الى امام حتى لاتستطيعان مواصلة السير أبعد من ذلك وستجد ان لافته مكتوباً عليها الى الجبهة، وسوف تجدان متسعاً للوصول الى البحر والعودة عند موعد العشاء - لو اسرعتما.

(تتوقف لدى الباب وتلتفت نحوهما)

صاحبة البيت: تزوجتما منذ وقت طويل؟

هاري: ليس طويلا.

صاحبة البيت: شهر العسل؟

هاري: اجل، يمكن ان تقولي ذلك.

صاحبة البيت: حسنا - لقد اتيتما الى المكان المناسب.

(تتفحصهما لحظة ويزداد قلقهما)

صاحبة البيت: حسنا - سوف اترككما اذن.

(تخرج ويغلق هاري الباب خلفها. تجلس (لو) على السرير. يتجه هاري نحو النافذة ويتطلع للخارج، ويداه في جيبيه. تجاهد (لو) ان تبدد الصمت.)

لو: الفراش لطيف ووثير.

هاري: صحيح؟

لو: السرير ذو نوابض

(تتلفت حولها ولاتدري ماذا تقول)

لو: المكان مظلم قليلا، أليس كذلك؟

هاري: انه نهار غائم. وقد يكون المساء ألطف. ظل المطر يهطل منذ الفجر.

لو: لم اكن اتوقع ان تمطر، هل توقعت ذلك؟

هاري: لا، لم اتوقع.

لو: قالت الانواء الجوية سيكون الجو متغيراً مع زخات مطر متباعدة وفترات صحو طويلة.

هاري: لابد انها عن منطقة اخرى.

لو: لا لم تكن كذلك - كنت استمع بانتباه خاص.

هاري (بحدة): حسنا - كانوا مخطئين اذن - اليس كذلك؟

(صمت. يصفر هاري بصورة غير منغمة. تستل (لو) ريشة من اللحاف)

لو: اظن من الافضل ان نفتح الحقائب.

(يظل الاثنان ساكنين. فهما يشعران بالحرج والخجل عندما صارا وحيدين في الغرفة)

هاري: هل ترغبين في التفسح!

لو: لامانع لدي! وانت؟

هاري: انها فكرة طيبة. لو يتوقف المطر.

لو: (ببهجة) التمشي في المطر يمكن ان ينعش الانسان، ويحسن المزاج.

هاري: حسنا، سوف نخرج للتمشي اذن.

لو: الآن؟

هاري : الاتريدين ان نفتح الحقائب اولاً؟

لو: لامانع لدي . . .

(لاحركة. لايريد اي منهما ان يتخذ قراراً. الاهتمام المفاجئ ينير وجه هاري)

هاري : لا ادري ماذا يفكرون الأن في البيت.

لو: اتمنى لو أني اخبرت امي.

هاري : سوف تعرف في الحال.

لو: اظن ذلك. . . ولكن كنت اتمنى لو اني اخبرتها.

توجيه للفرقة

يبين المشهد البعيد جداً مدى الحرج والخجل الذي يعانيه العاشقان الهاربان من ذويهما وهما الأن وحيدان. في منزل غريب. الشئ الذي لانعرفه هو لماذا وجب عليها الهرب بهذه الطريقة. يمكن للفرقة ان تستعمل الحوار الذي تراه مناسباً للوصول الى نهاية هذا المشهد. ولعل استعمال الاسترجاع الفكري الى البيت (لو) ليبين لنا ردود فعل والديها ينفع في هذا الصدد.

- كان هاري في مأزق مع الشرطة
- يستنكر ابوها ذلك ولا يوافق على زواجهما
- اما ام (لو) فاكثر تعقلاً -
- والد (هاري) ووالد (لو) يتشاجران قبل يوم ويتبادلان الاهانات والاتهامات مما جعل هاري يشعر بالمرارة.
- غفرت (لو) ذلك ونسيت ماضي هاري.
- يشعر هاري بالمرارة والاسى والكآبة لأن الاخرين لايمكن ولن يسوا -

ينتهي المشهد عندما يقرران الخروج للنزهة قبل العشاء.

المشهد الثاني
هذه مشكلة الشباب

الشخوص.

هاري

لو

ثلاث رجال شيوخ. رقم 1 ورقم 2 ورقم 3

صاحبة البيت

التمثيلية

هاري ولو صامتان وخجولان، ينهيان الحساء بشئ من الارتباك انهى الشيوخ حساءهم ايضاً. يتنحنح الشيخ رقم 1 بصوت عال.

رقم 1 : ها، نزهة لطيفة؟

هاري : اجل، شكراً

رقم 2 : لم تتبللا؟

هاري : قليلاً.

رقم 2 : لابد ان تكونا حذرين

رقم 1 : وماذا عن ال. . . السيدة الصغيرة؟ هل تبللت؟

لو: لا.

رقم 2 : ذلك لانك شابة

لو: لدي معطف مطري،

رقم 1 : على اية حال ـ انت لا تـ . . تريدين ان تغامري ب . . . بصحتك. او اي شئ أخر من أجل ذلك الامر، اليس كذلك؟

هاري : اننا على مايرام.

رقم 2 : هل تعرف مدى الاذى الذي تعرضان نفسيكما له؟

(يرفع هاري رأسه عن صحنه وهو غاضب. تدخل صاحبة البيت تحمل صينية مليئة. ينظر الشيوخ اليها باعجاب، تضع الصحون وتأخذ أنية المساء) صاحبة البيت (ببهجة): الليلة سمك: اصطيد قبل ثلاث ساعات فقط. سمك طازج للغاية. لاشائبة في ذلك ابداً. هل لديكم شهية؟ سيكون كل شيء على مايرام! لاشئ كالتفسح يحرك الشهية. ثم يلي ذلك الحلوى. وبعدها الشربت. ان هذا مقوٍ للغاية. تجنبا البرد. ضع شيئاً على صدرك. . . واخلعه عند الحر. (تغادر صاحبة البيت. رقم 2 يضرب الصحن بالسكين لجلب الانتباه)

رقم 2 : اراهن انك لم تتناول سمكاً مثل هذا في المكان الذي جئت منه!

هاري : السمك نفسه في كل مكان.

رقم 2 : (يحتكم الى الشيوخ): انه على خطأ. . . انه على خطأ. انه لن يحصل على سمك مثل هذا في مكان أخر.

هاري (بتأكيد): السمك الطازج طازج في كل مكان.

رقم 2 : هذه هي المشكلة مع الشباب. انهم لايهتمون برأي احد. ويعتقدون انهم يعرفون اكثر. . .

رقم 2 : انهم يجلبون الحزن في هذه الدنيا.

رقم 3 : الكآبة

رقم 1 : و. . ولا يحلمون بتقديم الشكر

رقم 2 : وهذا سبب كثرة الجنح.

(ينفجر هاري غاضباً ويكاد ان يرد عليه عندما يوجه اليه نظرة محذرة)

رقم 3 : امور غير شرعية كثيرة.

رقم 1 : و . . . قتل.

رقم 3 : خداع

رقم 1 : ق ـ ق ـ ق ـ ق ـ

رقم 2 : قذف

رقم 3 : صبيان شقاة.

رقم : انه عالم فظيع! وينظر الى (لو) يشير بالسكين اليها أليس كذلك؟

لو: انه دائماً كذلك، اليس كذلك؟

رقم 3 (غير مصدق) : دائما كذلك؟ هل سمعت ذلك؟

رقم 2 : هذا هو ماقالت.

رقم 3 (يشير بالسكين مؤكداً) عندما كنا اولاداً، كان العالم شيئاً مختلفاً. وكنت تعرف مكانك فيه. لماذا؟ تريد ان تعرف لماذا؟ اذن سوف اخبرك. (يعتدل في جلسته ويبدو ذا اهمية. يتنحنح بصوت عال.)

ـ كان للناس اخلاق!

ـ يحافظون على القوانين ويلتزمون بها!

رقم 2 : هذا ما كانوا يفعلون.

رقم 3 : ويقسمون ولايحنثون!

رقم 1 : انهم يفون بوعودهم.

رقم 3 : وكانوا يعرفون دينهم.

رقم 1 : كـ كل واحد منهم.

رقم 2 : وقد حافظوا عليه ايضاً.

توجيه للفرقة

ليست هذه نهاية المشهد بطبيعة الحال. يمكن للفرقة ان تستعمل حواراً خاصا بها لاكمال المشهد، اذا شاءت يعرض كيفية مواصلة الشيوخ الهجوم على الشابين، وازدياد حيرة (لو) وغضب هاري. واخيراً تقدم صاحبة البيت الحلوى فيمكن لهاري و(لو) ان يلوذا بغرفتهما. . . ولكن الى متى؟

المشهد الثالث

لن يدعوك وحيداً

الشخوص

هاري

لو

ثلاثة شيوخ

الخطة والحدث

1 ـ تمشط (لو) شعرها امام منضدة الزينة. يلقي هاري سترته ويجلس في سكينة في كرسي ذي مسندين.

هاري : لقد استمروا ـ ولم يكفوا. كانوا يرومون الوصول الى شيْ ما. ويقومون به بكل دقة.

لو: الا يمكن ان ننساهم؟

هاري : اظن انهم وراء الباب يتطلعون من ثقب المفتاح.

لو: الناس لايفعلون مثل هذا الشيْ.

2 ـ يحملق هاري بكابة في الباب. ويزوغ في اطراف الغرفة بعيداً عن مدى ثقب المفتاح. تراقبه لوبحزن. يفتح هاري الباب فجأة. ولايجد احداً وراءها. يغلقها ببطء.

لو: قلت لك ذلك.

هاري : يجب ان تفتحي عينيك على اناس مازحين منكتين مثل هؤلاء.

لو: هاري؟

هاري : نعم

لو: تعال هنا.

3 ـ يذهب هاري اليها ببطء وعيناه على الباب. يجلس على زاوية الفراش. تستدير من المرآة وتنظر اليه دامعة العينين.

هاري : انت تبكين يالو:

لو: لا ادري ماذا انا فاعله.

هاري : ان الامر ليس كما توقعنا، اليس كذلك؟ (تهز (لو) رأسها) انهم لن يدعوك وحيداً، اليس كذلك! انت تعترف انهم قد يكونون على صواب وانت على خطأ ـ وانك شاب ولاتعرف كثيراً ـ ولكنهم لن يستمعوا! انه فضول، فضول، فضول!

4 ـ تسترخي لو وتبتسم له بحنان. تشعر بالراحة لاول مرة منذ وصولهما.

هاري مثلك ومثلي ههنا، لانهم لن يدعونا وحيدين. اننا مضطران على القيام بعمل شيْ لايحبونه. ولانهم لايدعوننا القيام بعمل الاشياء بصورة ناجحة. . .

5 ـ ينظر هاري اليها بحنان. صوت بيانو يعزف لحنا يبدد السكون بصورة مفاجئة، يصاحبه مزمار وطبل. يقفز هاري ولو مرعوبين. وكما بدأت الموسيقى فجأة تتوقف فجأة. هناك طرق عنيف على الباب.

6 ـ يفتح هاري الباب. يقف الشيوخ الثلاثة وبايديهم مزمار وطبل وقنينة وخمسة اقداح زجاجية على صينية. يدفعون هاري جانبا ويدخلون، الغرفة مبتسمين.

رقم 3 : كنا نعرف انكما خجولان جداً فلن تأتيا الينا لذلك جئنا اليكما .
هاري : اخرجوا!
7 ـ يتجاهلونه، ومازالوا مبتسمين . يصب رقم 1 الشراب . رقم 2 يرفع المزمار ليعزف .
رقمه 2 : رقصة مرحة! (يعزف لحن رقصة شعبية مرحة للبحارة . رقم 3 يضرب على الطبل . يحملق بهاري مرعوباً . تتشبث (لو) بكرسي ولاتحاول ان تصرخ) 8 ـ يبدأ الشيخ الاول بالرقص على انغام الموسيقى ويدور حول المنضدة . ينتزع كأساً ويرشه على هاري . يحملق هاري مصعوقاً في الرجل الراقص والشراب المسفوح .
9 ـ ينتزع هاري الكأس من يد الشيخ ويدفعه نحو الأخرين اللذين يتوقفان عن العزف .
هاري : هيا اخرجوا جميعاً!
رقم 2 (بامتعاض) : ولكنك لم ترقص لحد الأن .
10 ـ يبدأون بعزف موسيقى جنائزية ويتحركون ببطء ووقار حول الفرقة مثل ثلاثة جنود . يحاول هاري جاهداً ان يتكلم .
هاري : اتركونا وحدنا! ماذا فعلنا لكم؟ (يواصلون العزف . يصبح هاري اكثر اهتياجاً)
هاري : ابتعدوا عنا :
12 ـ يلوح هاري بكرسي فوق راسه ويتقدم نحوهم يتوقفون ويبتعدون .
هاري : اخرجوا!
(يعزف الشيوخ بجنون ومخب غير منغم ويقفزون ويزمجرون حول هاري . يلوح بالكرسي ويصيح ـ تصرخ (لو) ـ فينتشر الشيوخ)
12 ـ سرعان مايمسك رقم 1 صدره ويدير عينيه ويتهاوى ببطء الى الارض . يخيم صمت رهيب . يجثو رقم 3 على ركبتة الى جانبه ويجس نبضه ثم قلبه . ويتطلع الى هاري .
رقم 3 : لقد قمت بشئ رائع! وتسببت باحدى نوباته . . . ضعه على الفراش .
13 ـ يتعاونون عليه لوضعه في السرير حيث يتمدد وتنفسه ثقيل، وعيناه مغلقتان . ويقولان لهاري ان الرجل يجب ان يتحرك وان نوبته الاخيرة استمرت ثلاثة ايام . يخرج الرجلان الى غرفتيهما . تاركين (هاري) و (لو) ليعتنيا بصديقهما .
14 ـ ضاق هاري ذرعاً وفي نوبة غضب يبدأ بتكديس الملابس في الحقيبة ويضربها بقبضته لتسويتها . تفتح احدى عيني الشيخ مراقبة .
هاري : لابد ان نذهب : لقد ساءت الامور! ساءت! لو (تجثو بجانبه) : سنذهب الى البيت ياهاري، هذا ماسنفعله ـ سنذهب الى البيت .
هاري : لايمكن ان نتركه طريحاً ههنا!
(يفتح الشيخ عينيه واسعتين ويراقبهما)
لو : لابد ان نتركه هنا . ونخرج بهدوء .
هاري : وماذا عنا؟ ماذا سيحدث لنا؟
لو : سنكون على ما يرام . . لا اظن اننا سوف ننال ما كنا نتوق اليه طويلا، ولكن سنكون على ما يرام . . سوف ترى .
هاري : كل ما كنت اتوق اليه ان نكون وحيدين . . انا وانت فقط .
لو : وهذا ما كنت اتوق اليه انا ايضا . . ولكن لم نحصل عليه، اليس كذلك؟ انه ليس الوقت المناسب .
15 ـ ترتب الحقيبة ترفعها، يبتسم الشيخ الآن .
يلبسان معطفيهما ويتسللان بهدوء .
تبهت الصورة ببطء
لقطة خارجية للبيت . يخرج هاري ولو، حاملين حقائبهما . القمر ساطع واضوية الشارع تلقي نوراً وظلالاً على مدى الطريق . تنتقل الكامرة من البيت لتصور الطريق الممتد طويلاً في الظلام . يتضاءل شبحا (هاري) و (لو) حتى يضيعان في الظلام . وتصعد عناوين النهاية .

The Jokers A Television Play by James Broom Lynne

سيناريو مسرحية

الامبراطور جونز

يوجين أونيل

هذه حكاية سحر وعرافة واشباح. بطلها زنجي امريكي، اسمه بروتس جونز، مغامر وقاتل، محكوم سابقاً، مستخفي، والأن هو امبراطور جزيرة صغيرة من جزائر الهند الغربية. وعندما يثور الشعب يستطيع النجاة عن طريق الغابة ويأخذ زورقاً ويجمع مدخراته من المصرف. غير أن ابناء الشعب لهم وسائلهم الغامضة في اخذ الثأر.

قائمة كاملة بالشخصيات



بروتس جونز، امبراطور
هنري سمذرز، تاجر
امرأة عجوز
جف، حمال في السكك
حارس سجن
دلال مزاد علني
مزارع ابيض
ساحر
التمساح الاله
ليم، زعيم اهلي
مخاوف صغيرة عديمة الشكل
سجناء زنوج
عبيد زنوج
مزارعون بيض
جنود زنوج

المشهد الاول

القصر الخالي

الشخوص

بروتس جونر، امبراطور

هنري سمذرز، تاجر

امرأة عجوز من المواطنين

المكان!

قاعة التشريفات في القصر. تلال بعيدة واشجار نخيل ترى من خلال طاق واسع في المؤخرة. هناك طاق صغير على اليمين يؤدي الى المناطق السكنية.

القاعة خالية الا من عرش الامبراطور، وهو كرسي ضخم من خشب غير مهندم مصبوغ باللون القرمزي الصارخ وظهره الى الطاق الخلفي.

الوقت عصر يوم متأخر. وفي الخارج الشمس الصفراء تتوهج، وفي الداخل الجو حار وساكن وخانق.

الخطة والحدث

1 ـ تتسلل المرأة العجوز حذرة من الطاق الايمن وهي تحمل صرة من الاشياء المسروقة في قطعة قماش ملونة. تتوقف وتحدق الى الوراء كأنها تخش ان يكتشف امرها.

2 ـ يظهر (سمذرز) في المجاز القريب وبيده سوط خيل وحزام رصاص مع مسدس اوتوماتيكي. يقفز الى الامام ويمسكها بقوة من الكتف.

3 ـ تحاول جاهدة ان تتخلص منه، بقوة وصمت، غير ان (سمذرز) يشدد قبضته ويطلب معرفة سبب وجودها في هذا المكان ولماذا القصر خال.

4 ـ يهددها بالسوط. وتخبره مرعوبة ان الجميع هربوا، بينما كان الأب الاعظم، الامبراطور، نائماً. وهي آخر من يخرج.

5 ـ يفرح سمذرز: فقد جاءت الثورة اخيراً! وهو يتمنى ان يكون هناك عندما يأخذون الامبراطور لرميه بالرصاص.

6 ـ يذهب سمذرز الى الباب الايمن ويصفر بحدة يوقظ الامبراطور. تنتهز العجوز الفرصة لتهرب من الباب الخلفي. وعندما ينطلق خلفها ساحباً مسدسه، يأتي الامبراطور وهو نعسان.

جونز: من تجرأ ان يصفر بهذا الشكل في قصري؟ ومن ايقظ الامبراطور؟ سمذرز (بين خائف ومتحدٍ): انا الذي صفرت لك. لدي انباء لك. جونز (بازدراء وهو يجلس على العرش): اهذا انت بامستر سمذرز؟ وماهي الانباء التي لديك؟

سمذرز: الاتلاحظ شيئاً غريباً اليوم؟

جونز: غريب؟ كلا. لم الاحظ شيئاً من هذا القبيل!

سمذرز: انا لم الاحظ احداً من الحرس والخدم في القصر اليوم قط

(بلااهتمام): انهم جميعاً نائمون في الخارج تحت الاشجار. كل ما افعله هو أن اقرع الجرس وسيأتون في الحال.

سمذرز: اقرع الجرس الأن وسوف ترى ماذا أعني

جونز: ساقرعه

7 ـ يقرع الجرس اليدوي بجانب العرش. ولا يدخل أحد. وفي نوبة غضب مفاجئة يطوح بالجرس مجلجلاً في الزاوية.

جونز: اظن اني بالغت في الامر. سوف استقيل واتخلى عن وظيفة الامبراطور في هذه الدقيقة. لقد هرب الجميع الى الجبال، اليس كذلك؟

سمذرز: نعم ـ كلهم.

جونز: اذن الثورة عند الباب. وخير للامبراطور ان يحرك قدميه.

سمذرز: هل انت خارج لتبحث عن حصانك؟ لقد سرقوا الخيل قبل كل شيء.

جونز (مذعورا لحظة واحدة): لقد نعلته. حسناً، على الارجل. تدبر الامر!

سمذرز: عليك ان تختصر الطريق خلال الغابة، لان هؤلاء السود يستطيعون ان يشموا ويقتفوا الأثر في الظلام مثل كلاب الصيد.

جونز: انظر هنا ايها الرجل الابيض! هل تظنني احمق؟ الا تعتقد اني نظرت بعيداً وتأكدت من جميع الاحتمالات؟ لقد تجولت في تلك الغابة الكبيرة، بحجة الصيد مرات عديدة واعرف عاليها وسافلها كأنها كتاب. ستلاحظني ايها الرجل. ساعبر السهل الى

طرف الغابة عند حلول الظلام. واذا صرت في الغابة ليلاً، فسوف تضيع منهم الفرصة في العثور علي. غداً عند الفجر سأكون في الجانب الأخر على الساحل حيث ستكون سفينة المدفعية هناك. وسوف تلتقطني وتأخذني الى المارتينيك في طريقها الى هناك وسأكون في أمان ومعي مبلغ عظيم من المال في جيبي. ان الامر سهل سهولة دحرجة قطعة خشبية.

سمذرز: ولكن لو فرضنا ان شيئاً خطأ سيحدث وسوف يلقون القبض عليك؟

جونز: لدي خمس طلقات من الرصاص في هذه البندقية كافية لقتل زتوج الاحراش العاديين ـ وبعد ذلك لدي طلقة ـ من الفضة اخدعهم بها من الوصول الي.

سمذرز (ساخراً): ها، لقد نسيت تلك الطلقة الفضية

جونز: الطلقة الفضية تجلب لي الحظ على اية حال. استطيع ان احزر نيات الاخرين، واتفوق عليهم، واهزمهم، واغلبهم في اللعب ليلا ونهاراً. ستلاحظني!

8 ـ يأتي من الجبال البعيدة صوت قرع الطبول المنتظم. تبدأ كضربات النبض الاعتيادية ـ 72 في الدقيقة ـ وتستمر وتزداد نسبتها حتى نهاية المسرحية. يجفل جونز من الصوت

جونز: لماذا تقرع الطبول؟

سمذرز (بابتسامة وضيعة): لاجلك. السود لديهم رقصة حرب يلهبون بها شجاعتهم قبل المجئ وراءك.

جونز: دعهم يفعلون ذلك! انهم بحاجة اليه!

9 ـ يسحب قبعة بنامية واسعة من تحت العرش ويضعها على رأسه باناقة. يقوم سمذرز بأخر محاولة لزعزعة ثقته.

سمذرز: هذه الليلة عندما يشتد الظلام في الغابة، سيرسلون شياطينهم واشباحهم وراءك وهم يصرخون. وسوف تجد ان شعرك سيقف حتى صباح الغد.

جونز: هل تظن اني سخيف لهذه الدرجة بحيث اعتقد بالاشباح وجميع كلام كل النساء؟ (بابتسامة) الى اللقاء ايها الرجل الابيض. ربما سالقاك في السجن،

سمذرز: الا تاخذ حقائب معك؟

جونز: اسافر خفيفاً عندما اريد ان انتقل سريعاً لدي صندوق صفيح مدفون في طرف الغابة. وهل تقول الأن اني لا انظر بعيداً؟

10 ـ يضع يديه في جيوبه، ويصفر لحنا ويخرج الهوينا. يحدق سمذرز فيه باعجاب.

سمذرز: يالاعصابه اللعينة! (ينظر حوله في القصر الخالي) ينبغي للمرء ان يعرف ان كل شئ في هذا القصر كان يسير بالمال. دعنا نلقي نظرة، هيا ياغلام.

المشهد الثاني

الحجر الابيض

الشخوص

الامبراطور جونز

مخاوف صغيرة عديمة الشكل

الخطة والحدث

1 ـ يصل جونز الى طرف الغابة. يكاد الظلام يحل. ضربات طبول خافتة في الظلام

جونز: انظر الى الغابة بالله عليك؟

2 ـ يجلس منهوكاً ويخلع حذاءه ويتفحص قدميه باهتمام

جونز: أنك تؤخرين نهايتك بشكل لطيف واني متأكد انك غير متقرحة. هدئي روعك.

3 ـ يجلس ليفرك قدميه. ويصغي الى الطبل بقلق متزايد.

جونز: عجباً، كيف لايمرضون من ضرب الطبول؟ يبدو ان اصواتها تتعالى. عجباً هل ينطلقون في أثري؟

4 ـ ينفض نفسه مثل كلب مبلل ليتخلص من هذه الافكار المثبطة. غير انه يبدأ يزرر حذاءه بسرعة عظيمة.

جونز: لاريب انهم يبعدون اميالاً عديدة عنك. فلماذا تتميز قلقاً؟ انك تعرف كل شي؟ بطنك خاوٍ، وهذه هي مشكلتك. لقد حان وقت الاكل؟

5 ـ يستند على يديه وركبتيه ويفتش الارض حوله بعينيه.

جونز: ايتها الحجارة البيضاء، أيتها الحجارة البيضاء، اين انت؟

(يرى حجراً يزحف نحوه راضياً)

جونز: ليست هي! هل أنا في المكان الصحيح أم لست فيه؟ هذه حجارة اخرى. اظن انها هي ـ لا، ليست هي ايضاً! ماذا أنت؟

6 ـ ينتقل زاحفاً من حجر الى أخر، ويقلبها بسرعة جنونية رهيبة. ثم يقفز اخيراً على قدميه ويشعل ثقاباً. يزداد قرع الطبول. جونز: كيف جاءت كل هذه الحجارة البيضاء الى هنا بينما انا اتذكر وجود واحدة فقط؟

(فجأة، برعب شديد يلقي الثقاب ارضاً ويطأه)

جونز: هل جننت؟ هل انت تشعل الثقاب لتريهم اين انت؟ ولكن كيف جاءت كل هذه الاحجار البيض واين الصندوق الذي خبأته ههنا ملفوفاً بالمشمع؟

7 ـ عندما يكون مستديراً بظهره، تخرج الاشباح المخيفة العديمة الشكل زاحفة في الظلام. هي سوداء وعديمة الشكل ـ لا ترى الا العيون المتلألئة. تتحرك بلاصوت ولاضجيج صعوداً ونزولاً بجهد جهيد.

جونز: شئ غريب حقاً! امر غريب حقاً! ايتها الغابة، هل تحاولين ان تلقي شيئاً فوقي؟

8 ـ ينظر جونز الى الاسفل، ويثب الى الخلف بصيحة ذعر ساحباً مسدسه. تتقدم هذه المخلوقات متلوية نحوه.

جونز: ماهذا؟ من هذا؟ من انتم؟ ابتعدوا عني قبل ان اطلق النار عليكم! لاتقتربوا!

9 ـ يطلق النار ـ يتسارع قرع الطبول ـ وتختفي المخلوقات. يتحسن حال جونز والمسدس بيده.

جونز: لقد ذهبوا: لقد ارعبتهم الطلقة. كانت حيوانات صغيرة ـ خنازير برية صغيرة على ما اظن. لعلها حفرت صندوقك واكلته. ايها الزنجي الاحمق، ماذا تظنها ـ اشباح

10 ـ ينظر الى المسدس ثم الى مصدر صوت الطبول.

جونز: انهم الزنوج ههنا! ادخل، ايها الزنجي! (يتلكأ امام ظلام الغابة) جونز: مم تخاف؟ لاشئ هناك غير الاشجار! ادخل! (يندفع بجرأة داخل الغابة)

المشهد الثالث

رامي زهر النرد

الشخوص

الامبراطور جونز

جيف حمّال سكك

الخطة والحدث

1 ـ يجثم جيف منحنياً بصورة ذليلة في فسحة مقطوعة الشجر تحت ضوء القمر يدحرج زوجين من زهر النرد بطريقة غريبة. حركاته منتظمة ومتشنجة وميكانيكية.

2 ـ يتهاوى جونز منهوك القوى، وقد ضيع قبعته، وتخدش وجهه، وتمزقت ملابسه يتوقف يمسح وجهه.

جونز: كم من الوقت مضى علي وانا اجوب هذه الغابة؟ لابد انها ساعات وساعات. تبدو كأنها الابد. ومع ذلك لايمكن، وقد طلع القمر تواً. لابأس. ستنتهي هذه الليلة مثل كل شئ. وعندما تصل الى هناك سالماً وبيدك المال فانك سوف تضحك على هذا كله.

3 ـ جيف يرمي الزهر مراراً بحركة ألية. يسمع قرع الطبول بعيداً، اعلى واسرع هذه المرة.

جونز: لقد عاد الطبل القديم! اني لاريب اقترب من الصوت. لقد اخذوه معهم. لقد حان الوقت لي لكي اتحرك.

4 ـ يخطو خطوة الى امام، ثم يتوقف وجلاً.

جونز: ماهذه الطقطقة الغريبة التي اسمعها هنا؟ ها هي ذي! صوت قريب! صوت كأنه ـ صوت كأنه والله، كأنه زنجي يرمي زهراً!

5 ـ يرى جيف برعب مفاجئ.

جونز: من هذا؟ من هنا؟ اهذا انت ياجيف؟

6 ـ يتقدم نحو جيف ماداً يده، يحييه بوداد ـ معتقداً أنه يرى رجلا حياً.

جرح السكين الذي اصبتك به.

7 - يواصل جيف لعبته بصورة ألية بالزهر. ينقلب وداد جونز الى دهشة ثم الى خوف.

جونز: ولكن كيف جئت الى هنا ايها الزنجي؟ ارفع نظرك - الاتستطيع ان تكلمني؟ هل انت - هل انت - شبح؟

8 - يهز جونز مسدسه بنوبة مسعورة من الغضب.

جونز: ساقتلك في الحال. هل يجب ان اقتلك مرة اخرى؟ خذها اذن.

9 - يطلق النار. عندما ينجلي الدخان، يختفي جيف. فيقف جونز مرتجفاً. يرتفع صوت قرع الطبول اعلى واسرع. يجفل جونز فيلتفت الى الوراء من فوق كتفه.

جونز: انهم يقتربون - يسرعون. وها انا اطلق الرصاص لاجعلهم يعرفون اين انا. اوه، يجب ان اهرب. (يندفع بقوة نحو الاحراش)

المشهد الرابع

عصابة السلاسل

الشخوص

الامبراطور جونز

حارس السجن

سجناء (حسب الارقام)

الخطة والحدث

1 - يتعثر جونز في مشيه خلال الغابة ويصل الى طريق وعر مكسو بالاوساخ. يرمي سترته الممزقة. تنفسه ثقيل، يحملق حائراً بالطريق.

جونز: ان هذه الغابة مليئة بكل شئ غريب ليلاً. ياألهي، لاتدعني ارى من الاشباح شيئا أخر! انهم يرعبونني!

2 - عصابة صغيرة من الزنوج السجناء يمشون متثاقلين في الطريق. يسحبون ساقاً واحدة كالاعرج لانها مكبلة بسلسلة وكرة ثقيلة. بعضهم يحمل معاول واخرون مجارف.

3 - الحارس الابيض يحمل سوطاً ثقيلاً، بندقية ،نجستر معلقة على كتفه. باشارة منه تقف العصابة مقابل جونز. لقد فقد جونز الاحساس من الرعب الى درجة بحيث لم يستطع الحركة. جونز (بهمسة مخنوقة): ياالهي!

4 - يفرقع حارس السجن سوطه فيبدأ السجناء العمل في الطريق. يطوحون بمعاولهم ويستعملون مجارفهم - غير انه لايسمع صوت من عملهم. يتحركون مثل (جيف) - متشنجين ببطء وبصورة ألية.

5 - يشير الحارس بسوطه الى جونز بصرامة، دافعاً اياه ان يأخذ محله بين الزمرة. ينظم اليهم جونز ذاعناً كمن اصابته غيبوبة. يجر ساقاً واحدة وهو يتحرك.

جونز: نعم، بكل تأكيد! نعم بكل تأكيد! اني ذاهب معهم.

6 - وكأنه يحمل مجرفة بيديه يقوم بتقليد حركات ألية متعبة في حفر الاتربة والاوساخ ويرميها الى جانب الطريق.

7 - يقترب منه الحارس فجأة وبصورة غاضبة وهو يهدده. ويضربه بالسوط فينكمش تحت الضربات. ثم يدير ظهره ويسير مجللاً بالخذلان

8 - ثم ينتصب في الحال. ويرفع ذراعيه عالياً كأن المجرفة هراوة وينقض واثقاً على الحارس بروح قاتلة. وسرعان مايدرك ان يديه خاليتان.

جونز (بائساً): اين مجرفتي؟ اعطوني مجرفتي حتى افلق راسه اللعين!

9 - يقف السجناء بلا حراك، وهم مطرقون. ويبدو الحارس منتظراً يتوقع امراً، وظهر باتجاه المهاجم. وينتزع مسدسة بغضب مرتبك مرعوب.

جونز: ساقتلك ايها الشيطان الابيض حتى ولو كان آخر عمل اقوم به! سواء أكنت شبحاً ام شيطاناً، ساقتلك مرة أخرى!

10 - يصوب سلاحه مباشرة الى ظهر الحارس ويطلق النار. وسرعان مايختفي الحارس والسجناء في الغابة، ويقفز جونز هارباً مذعوراً عندما تسرع قرعات الطبل اعلى واسرع.

مشاهد اخرى للتمثيل

المشهد الخامس

سوق النخاسة

يتهادى جونز الى فسحة ارض مقطوعة الشجر. يقف زنجي على عقب شجرة مقطوعة في الوسط. يشير المنادي (الدلال) اليه في الوقت الذي يعطي المزارعون البيض سعراً. يوضع جونز على الجذل (عقب الشجرة المقطوعة). يقدم الجميع اسعارهم لهذا الشخص اللطيف. يدرك جونز في الحال ماذا يحدث. يطلق النار على النخاس اولا ثم على المزارعين. ظلام. يهرب جونز راكضاً وهو يصرخ خوفاً. تزداد سرعة ضربات الطبول.

المشهد السادس

التمساح الاله

يجد جونز معبداً حجرياً الى جانب النهر. يركع امامه. يظهر ساحر عجوز. يخشخش عظاماً ويضرب الارض وفق ضربات الطبل. وكلما تزداد رقصته عنفاً يزداد غناؤه ارتفاعاً. ينادي إله النهر مقدماً اياه ضحية. يشير نحو جونز الذي يزحف الى ضفة النهر. إله النهر - تمساح ضخم يزحف على ضفة النهر. يصرخ جونز يطلب الرحمة يقترب الاله كلما زادت ضربات الطبول عنفاً. يطلق جونز الطلقة الفضية - وهي آخر طلقة لديه. ظلام يستلقي جونز متمدداً وهو ينشج، والطبول تضرب باطراد

المشهد السابع

الطلقة الفضية

يصل هنري سمذرز ومفرزة من جنود زنوج الى طرف الغابة. يشير مقتفي الاثر الى المكان الذي دخل فيه. ليم الزعيم الاهلي، يأمر رجاله ان يجلسوا. ويحثهم على بدء البحث. اغصان تفرقع. يشير ليم الى رجاله الذين ينتشرون ويدخلون الغابة بهدوء. طلقات - صرخات - وتتوقف الطبول في الحال.

ليم: لقد مسكناه. انه ميت،

سمذرز: هل تعرفون انه هو؟ وكيف عرفت انه ميت؟

ليم: رجالي وجدوا طلقات فضية. لاشك انها قتلته.

سمذرز (مندهشاً): وجدوا طلقات فضية؟

ليم: طلقات الرصاص لاتقتله. عنده سحر قوي. انا صنعت الطلقات الفضية. صنعت السحر القوي.

سمذرز: اذن ذلك ماكنت تفعله طيلة الليل؟ كنت تخشى ان تتبعه حتى صببت الطلقات الفضة اليس كذلك؟

ليم: اجل، لقد جلبوه الأن.

(يضحك سمذرز هازئاً. يحمل الجنود جثة جونز. هناك بقعة حمراء تحت القلب. يفحص ليم الجثة بقناعة كبيرة ينظر سمذرز الى جونز بهلع

سمذرز: لقد فعلوا ذلك لصالحك ياجونزي، ياولدي! ميت كالسمكة! (ساخراً) أين ابهتك وعظمتك الان وجلالتك المزهرة؟ (ثم بابتسامة استهزاء) طلقات فضية ولكنك على اية حال تموت برقم ثمانية

The Emperor Jones
by Eugene ONeill
The Group Approach to Drama
D. E. Adland
Longman Vol. 4 - 1968

سيناريو فيلم

الدكتور والأشرار

دايلن توماس

الصوت الاول : من الزقاق الى الشارع
الصوت الثاني : فولن وبروم يبيعان العظام واللحم
الصوت الثالث : فولن الجزار وبروم اللص
الصوت الرابع : روك الصبي الذي يشتري لحم البقر
اصوات اطفال : عندكم جثة في الكيس
خاطفو جثث
الموتى!
الموتى!
الموتى!
خاطفو الجثث

القصة :
الـدكتور هو توماس روك محاضر لامع في التشريح الجـلاد غيـر قادر ان يجهـز جثـا كافيـة لتلبيـة طلبـات الـدكتـور وطلبته لقد اضطر لقبول الجثث التي يجهزها خاطفو الجثث.

حارسان من حراس دار الفقراء، فولن وبروم يجدان طريقـة اخـرى لتجهيـز الجثث يخنقان اضعف الافراد واكثـرهم عزلـة. الخـراقـة والسكر يقودان الى المنزلق الذي يجلب الشرطة الى طريقهما ويكاد ذلك ان يفسد عمل الدكتور.

الادوار كاملة

فولن
بروم
دكتور روك
نيلي
كيت
اندرو مري ليز
برين هوارد
مول
امرأة عجوز
نجار

جوردي العجوز
توم
مستر ويب
مسز ويب
ابنهما
مسز فلين
طلبة
زبائن
الراوية

المشاهد

1 ـ خاطفو الجثث
2 ـ يدخل فولن وبروم
3 ـ دانيال العجوز
4 ـ صندوق شاي
5 ـ جوردي العجوز
6 ـ عجزة جدد
7 ـ المرأة العجوز المرحة

المشهد الاول

الشخوص

اندرو مري ليز
پرين هوارد
مول
الراوية (يقرأ وصف المكان)

المكان

مقبرة في الليل

ثلاثة اشخاص ملتحون يتسللون الى ممر المقبرة.

احدهم يعرف باسم (مول) يحمل فانوسا. نرى على ضوء الفانوس اشكال شاهدات القبور على كلا الجانبين بعض القبور مسيجة بالحديد والاسلاك الشائكة بصورة كثيفة. نرى على هذا الضوء اشكال هؤلاء الاشخاص الصامتين بظلالهم. الأخر هو (اندرو مري ليز)، شخص طويل ونحيف يلبس قبعة عالية. والثالث يلبس ايضا قبعة عالية ويحمل بعض الادوات. يضطرب الفانوس لحظة فنرى شكل مجرفة ولفات سلسلة ثقيلة. يوقف الآن حامل الفانوس لدى قبر جديد ويخفض النور. نقبر كومة من تراب حفر حديثا، ليس ثمة شاهدة لدى الرأس.

المسرحية:

مول (هامسا): ها هوذا. هذا هو القبر. پرين هوارد (يضع الادوات ارضا): الشكر لله!

مري ليز (هامسا): هيا يا مول.

(يحفر مول الارض عند طرف القبر)

مري ليز (ينظر حوله خلسة وحذرا): هادىء كالموت هذه الليلة برين هوارد (هامسا): الحمد لله.

خاطفو الجثث

مول (يضع المجرفة وينادي): السلسلة!

(يناوله مري ليز السلسلة. وينزلها مول الخطاف اولا، في الحفرة التي حفرها. يصطدم الخطاف بالخشب)

مول: لقد وضعوا مشبكا صلبا على التابوت.

هوارد (هامسا)... الكفدة.

مري ليز: اكسره بالمجرفة اذن بسرعة. لقد نخر البرد عظامي (يكسر مول المشبك بالمجرفة ممزقا اياه عن التابوت) مري ليز (هامسا) كن حذرا.

(ينزلان السلسلة مرة اخرى ويخرج رأس بسيط من الارض، ثم الاكتاف المكفنة محمولا بواسطة خطاف السلسلة).

مري ليز: مهلا، مهلا، لا توقظه.

(يرفع الثلاثة الرابع متمهلين. وتسقط ذراع الميت متيبسة على الفانوس فينطفىء)

المشهد الثاني

يدخل فولن وبروم

الشخوص:

اندرو مري ليز
پرين هوارد
مول
فولن، صدره كالبرميل، بطيء الحركة، متجهم الوجه عبوس.
بروم، نحيف، طويل، شاحب كالجثة: يتحرك بصورة متشنجة، كأنه يرقص
نيلي فظتان تلبسان شالين قذرين وقلنسوتين.
كيت
امرأة عجوز: من الزبائن
زبائن آخرون (حسب الارقام)

المكان

حانة مزدحمة يتكدس على مصاطبها شحاذون وباعة متجولون وباعة سلع، رخيصة، سكارى مدمنون، نساء شوارع، مشردون، ابناء صرائف موائد خشنة مكتظة بالاباريق والقناني ملوثة بالمشروب المسفوح.

الخطة والحدث

1 ـ يحتفل ثلاثة من خاطفي الجثث بقبض ثمن الجثة. يشربون نخب جراحي المدينة ونخب الموتى.

2 ـ فولن وبروم، متلهفين للشرب، يصغيان فرحين بالمال والشراب. تخبرهما المرأة العجوز من هما (وتهمس) كيف حصلا على المال. ينظر بروم الى فولن ويقول بصوت خافت من شفتين رقيقتين مائلتين جانبا: خاطفي جثث.

3 ـ تدخل نيلي وكيت ومعهما قليل من المال كسبتاه من بيع الملابس التي جمعها فولن وبروم. تشتريان المشروب وتجلسان.

4 ـ يشق بروم طريقه بين الجمهور قافزا وهو يفرقع اصابعه، ثفالة رطبة طويلة ملتصقة على جانب وجهه. يشق فولن طريقه بالمرفق متجهما. ويقفان فوق المرأتين.

فولن (بأدب ووعيد ايضا): هل تستطيعين ان تشتري لنا قليلا من الشراب، يا عزيزتي نيلي؟ اننا ظامئان، يا حبيبتي.

بروم (بصوت عال مجنون): هل تستطيعين شراء مشروب لفولن وبروم، فولن وبروم....

(يأتي بحركات تنم عن الشرب، وهو ما برح يفرقع اصابعه، كتف اعلى من كتف).

5 ـ ترمي نيلي آخر نقد لديها الى فولن. يخطف بروم مشروب نيلي ـ وتهب محاولة استعادة المشروب منه ـ ولكن بروم سرعان ما يكشر عن انيابه ويتظاهر انه يروم نهشها. يعود فولن بالمشروب للاثنين.

6 ـ في الزاوية، اندرو وهوارد يحاولان ان يخلصا (مول) من فواقه ـ وهو جالس بينهما صغيرا مكسوا بالفرو ـ وهما يصبان المشروب في بلعومه.

7 ـ ينبه فولن المرأتين بالاشارة الى الرجلين.

فولن: اربعة عشر باونا لكل جثة ينبشانها وهي حديثة... اربعة عشر باونا...

بروم (بصوت عال): اربعة عشر باونا للجن والفطائر.

كيت: صه! ايها الكلب المسعور...

8 ـ تنهض نيلي وتتجه نحو الباب. لم يتبق مال من اجل المشروب.

●

نيلي (تدمدم بصوت أجش): لم لا تنبش جثة بنفسك؟ انك تخشى الظلام.

المشهد الثالث

دانيال العجوز

الشخوص

فولن

بروم

نجار

نيلي

كيت

جوردي العجوز، نزيل

المكان

بيت فولن للايجار، بعد ايام قلائل ينام جوردي على سرير في الغرفة. يستقر تابوت على كرسيين.

الخطة والحدث

1 ـ مات دانيال العجوز المستأجر. يدق النجار مسامير التابوت وهو فيه. يراقب فولن وبروم ذلك وهما في اشد الغضب.

2 ـ يضرب فولن قبضتيه ببعضهما بعنف بالغ: ان يموت بهذه السرعة وهو مدين بأربعة باونات عن الايجار ـ ولم يترك شيئا! يرفس سرير جوردي فيتحرك العجوز ويسعل.

3 ـ كأن بروم يرقص غضبا، ويزعق بوجه النجار.

بروم: لقد راحت اربعة باونات. سمّر التابوت عليه. سمّره!

النجار: وماذا تظنني فاعلا؟ أتراني اخرجه؟

4 ـ ينظر فولن وبروم احدهما الى الآخر، وقد اصابتهما الفكرة العظيمة... استخراجه...

5 ـ يحزم النجار ادواته ويذهب. يثبتان رتاج الباب ويناديان نيلي وكيت.

6 ـ يسحبان التابوت الى الغرفة الثانية. يستيقظ جوردي العجوز ويجلس في السرير عندما تغلق الباب وراءهما. يصغي.

7 ـ ثمة همس، ثم اصوات كسر ونزع مسامير. يحاول جوردي العجوز جاهدا ان ينتصب ويحملق مرتعبا بالباب.

المشهد الرابع

صندوق الشاي

الشخوص

فولن

بروم

دكتور روك

توم، البواب

شرطيان (يمكن ايضا ان يمثلا طالبين)

المكان

شارع ومعهد دكتور روك. ليلا

الخطة والحدث

---

1 ـ يحمل فولن صندوق شاي على ظهره القوي. والى جانبه يجري بروم خببا مضحكا.

2 ـ يتجه شرطيان نحوهما. فيتسلل فولن وبروم الى ظلام شارع جانبي حتى يمران.

3 ـ يستوقفان طالبين ويسألانهما عن الطريق الى معهد روك يرى الطالبان الصندوق ويكشران ويدلانهما.

4 ـ ينقران على الباب ويظهر وجه توم في نافذة مشبكة، ويسألهما ماذا يريدان ثم يسمح لهما بالدخول. ينتظران في غرفة صغيرة لايداع المعاطف عندما يبتعد توم.

5 ـ ثم يعود توم ويذهب الى الصندوق مباشرة دون ان ينطلق بكلمة ويقطع الحبل ويسحب الخرق والقش خارجا. ينظر روك في الداخل ثم يعطي توم محفظة نقوده ويأمره ان يعطيهما سبعة باونات.

6 ـ ويسألهما دكتور روك عن اسميهما. ويكتفي ثم يقول لهما: لو كان عندكما مزيد منهم، اجلبوهم لنا.

7 ـ في الخارج، بروم شبه راقص في مشيه ويفرقع باصابعه، نحيف الجسم. والى جانبه فولن يصلصل بالنقود في يده ويصاحب ذلك رقصة بطيئة الحركة.

الفصل الخامس

جوردي العجوز

الشخوص

فولن

بروم

المكان

المنزل، بعد ايام قلائل

الخطة والحدث

---

1 ـ يجلس فولن وبروم في صمت كئيب وقد فقدت نقودهما. يجمع فولن حثالة مجموعة من القناني في كأس متصدع ويكرعه وقد ارتعد جسمه.

2 ـ ينهض بروم ويتمشى في الغرفة كأنه حبيس في قفص وعيناه تطلقان نظرة حادة. وسرعان ما يلقى فولن نفسه على فراش القش لاعنا نفاد المال منهما.

فولن: آه لو ان دانيال العجوز كان هنا ليموت ثانية بروم: (يومىء برأسه الى الباب): ان جوردي يحتضر.

3 ـ ينهض فولن على مهل من فراشه ملتفتا الى الباب.

بروم: جوردي يسعل ضوء النيل. احوا احوا

4 ـ يتحرك فولن متثاقلا نحو الباب ويقف محملقا فيها.

5 ـ يتسلل فولن بهدوء في الحجرة الثانية ويغلق الباب. بروم لا يلتفت.

6 ـ ثمة صرخة، تشبه صيحة خروف عجوز، بين أنين وثغاء. يدور بروم بسرعة كالراقص ويحملق في الباب ويبتسم.

المشهد السادس
نزلاء جدد

الشخوص

كيت.

مستر ويب

شحاذان

مسز ويب

ابنها

مسز فلين، امرأة عجوز، شديدة الفقر

فولن

المكان

المنزل والشارع، بعد ايام قلائل. مساء.

الخطة والحدث

---

1 ـ يطرق مستر ويب على باب المنزل. يحمل صرة في عصا على كتفه، ويمسك بيد طفل، وتحمل مسز ويب رضيعا في شال.

مسز ويب: انه مكان بائس قذر.

مستر ويب: ولكن له سقفا...

مسز ويب: افضل ان أكون في الدرب وانام الى جانب سياج الشجيرات في البرد....

2 ـ تفتح كيت الباب. تلبس شالا جديدا. تطلب بنسين لكل سرير. يعطيها مستر ويب قطعه نقد من الصرة ويتبعانها.

مسز ويب: لا اظن اننا سوف نقلقكم من أجل سرير... المكان مظلم ههنا....

كيت: في الطريق اشد ظلمة... سوف اسوي الاسرة وآخذ بنساً عن كل واحد. ما اسمكما؟

مستر ويب: مستر ومسز ويب.

مستر ويب: اننا اناس محترمون.

كيت: كلنا اناس محترمون هنا.

3 ـ في الخارج امرأة عجوز تستوقف فولن. انها تبحث عن ابنها المدعو تيموثي بويلن فلين، جاء من مقاطعة دونگال قبل سنتين ونصف.

4 ـ يضع فولن ابريق مشروب (الجن) الذي يحمله وينظر اليها. انها فقيرة ـ ووحيدة ـ يتظاهر بالبهجة ويعرض عليها مساعدته وعندما يكتشف ان اسمها «فلين» يقول لها ان اسم والدته ايضا كان «فلين» ويدعي ان المرأة العجوز هي ابنة عم قديمة.

فولن: سوف نجد لك ابنك حتى ولو هدمنا المدينة بأكملها... تعالي معي، يا ابنة العم... وسوف آخذك الى بيتي اللطيف ونستمتع بوقتنا كالسكارى من اهل دونگال... (يدخلان المنزل).

المشهد السابع
المرأة العجوز المرحة

الشخوص

فولن

بروم

نيلي

كيت

مسترويب

مسزويب

الراوية (يمكن ان يقرأ وصف المكان)

المكان

المنزل ينزل الثلج غزيراً في صباح مشرق. نسمع ديكاً يصيح. نرى تفاصيل الغرفة بكل وضوح الأن في ضوء هذا الصباح القارس البرد: ليس ثمة ظلال ولا اشكال ملتوية في شبه الظلام، وانما السرير فقط وقد انتشرت احشاؤه بعبير نظام وكومة القش المبعثرة على الارض عند السرير والقناني الملقاة على الارض وقطع الخرق والزجاج المكسر وبقع الشراب الناشفة وبقايا الجلد وقصاصاته وصفارة معدنية فيه ملقاة قرب القش واحذية مكدسة في الزاوية وقدر حديد قرب النار المدخنة.

التمثيلية:

ثم ينهض فولن من المائدة حيث يجلس بروم ونيلي وكيت يأكلون ويتجه النافذة،

فولن لن يتوقف الثلج مطلقاً. انه كاليوم الماضي اصوت وحركاته الموزونة، وسكون الاخرين المركز، كل ذلك يوحي بالهبوط المفاجئ بعد الموت.

ثم نرى الان من الطرف الأخر للغرفة مقابل الباب ان الباب تفتح ويدخل مستر ومزويب. ثيابهما بيض. من الثلج يثب بروم منتصباً ويلتفت فولن بحركة موزونة متعمدة عند الشباك. تجلس نيلي وكيت ساكنتين الى المائدة تنظران الى مسزويب

بروم (بابتسامة فائقة): لقد ارعبتمونا. (يخرج من الغرفة تتبعه كيت)

نيلي: لقد عدتما مبكرين.

مسزويب: لقد استيقظت عند الفجر. ولم ينم الطفل ابداً، كأن شيئاً يلاحقه... عند الشباك ينظر الى مسزويب،

نيلي: لماذا اتيتم مبكرين؟

مسزويب: لقد اتيت ابحث عن جوارب الولد. تركتها هنا في الليلة الماضية لتجف قرب النار. واتيت من أجل اشيائنا... لقد حان وقت أنتقالنا... تفتش مسزويب في الغرفة. وتسحب غليوناً فخارياً من لفائفها وتشعله من النار. والغليون المسود يشتعل كأنه حزمة قش صغيرة في فمها. تنحني لتبحث بين ركام الملابس المهملة على الارض قرب القش)

فولن: ابتعدي بغليونك القديم عن القش... سوف تشعلين الغرفة...

(يتكلم فولن بحدة شديدة جداً بحيث تتراجع مسزويب لاارادياً وتجلس على طرف السرير)

مستر ويب: اين مسز فلين؟ (مادحاً) انها امرأة عجوز مرحة، ترقص كالمعزاة.

نيلي: لقد تمادت في المرح كثيراً مع فولن فطردتها من البيت في منتصف الليل...

مستر ويب: يوجه نظرة جانبية الى زوجته: انا احب المرأة العجوز المرحة...

فولن: اخرج من غرفتي... خذ اشياءك الكريهة الرائحة واطفالك النابحين واخرج...

ولا يبتعد فولن عن الشباك غير ان في سكونه تهديداً اكثر مما في الحركة، يخرج مستر ومسز ويب. وتنتحب مسز ويب وهي تخرج قائلة:

مسز ويب: اريد جوراب ولدي الصغير...

(فولن وحيداً مع نيلي)

فولن: الثلج يتساقط بغزارة اكثر. الدنيا باردة.

(يرتعش ويلف نفسه بالمعطف)

فولن: انها باردة حتى في جهنم هذا اليوم. لقد انطفأت النيران.

(تنظر اليه نيلي بصمت ولاتفقه شيئاً)

فولن: لايستطيع شئ ان يحرقني،

انى رجل بارد، يانيلي.

لقد فقدت الحس من شدة البرد مثل اظفر عجوز ميت

لارقص بعد الأن

ولاشراب ولاغناء.

(يرتعش مرة اخرى، وهو واقف قرب الشباك والثلج.)

فولن: لدي عمل لابد من القيام به.

(يخرج وتتبعه نيلي الصامته الى درجة غريبة. تنغلق الباب. الغرفة خالية. ثم تفتح الباب ببطء شديد وتمد مسز ويب راسها وتتلفت وترى الغرفة خالية، فتدخل وتهمس من فوق كتفيها.)

مسز ويب: لقد ذهبا.

(يدخل مستر ويب وينظر بخوف خلفه والى كل جانب)

مستر ويب: لنجد الجواب ونخرج من البيت. (تجثو مسز ويب على ركبتيها الى جانب كومة الملابس العتيقة. وتبحث بينها.)

مسز ويب: من اراد المجئ الى هذا البيت؟ لقد قلت انه ردئ. لقد شممت رداءته وانا ادخل. ليس فيه سوى الشرب والزعيق طوال الليل...

(تتوقف فجأة في بحثها العشوائي في الملابس وترفع ثوباً مجعداً)

مسز ويب: انه ثوب المرأة العجوز

مسز ويب: وكيف تسير في الشوارع في الثلج بلا ثوب؟

مسز ويب: انه ثوب العجوز. اعرف لونه.

(وتعود للبحث بين الملابس مرة اخرى ويداها تقتربان من القش)

مستر ويب: المرأة لاتمشي في الشوارع بدون...

(ترفع مسز ويب شالاً عتيقاً)

مسز ويب: وهذا هو شالها الصغير المرقع...

(والأن تنبش القش مثل كلب وراء رائحة)

مسز ويب: وهذه هي...

(تصرخ مسز ويب. ذراع انسان عارٍ في القش المعزوق تقفز مسز ويب وتنتصب وظهرها الينا ناظرة الى القش والذراع. يتوقف الصراخ. ينحني مستر ويب وهو يواجهنا ويضع بقية القش جانباً. ولانرى الذي يكشف عنه لان مستر ويب: يقف بيننا وبين الشئ)

مستر ويب: المرأة العجوز المرحة وجهها وسخ.

(موسيقى. تندفع مسز ويب مسرعة خارج الغرفة. وعندما يتبعها مستر ويب نرى، بصورة خاطفة، وجه الميتة الابيض بين عيدان القش)

في السـينما المكسيكية

مقابلة مع المخرج أميليو فيرنانديز

EL Indio Emilio Fernandez

ترجمة : د. جبار العبيدي

السينما بشكل عام والافلام الاخوة لومير (البدايات) خاصة لقيت استحساناً كبيراً في عدة دول من امريكا اللاتينية . ذلك الاستحسان والاستقبال دفع بعدد لابأس به من الفنانين المبدعين - المحليين - لدخول عالم الفن السابع ومحاولة تطويره في بلدانهم . والمكسيك كانت احدى هذه الدول التي شملتها تلك الموجة من التأثر في السينما . . . ففي تاريخ 1869/8/21 شهدت عاصمة المكسيك اول عرض لأفلام الأخوة لومير، وقد اكتظت قاعة العرض بالمشاهدين الذين ظلوا يصعقون لعدة دقائق لتلك الصور المتحركة امامهم على الشاشة البيضاء، مبهورين بجمال حركتها، ومستغربين عن سر- سحرها - صناعتها . تلك الظاهرة شجعت اصحاب الاموال على القيام ببناء دور العرض السينمائي في العاصمة، وما ان حل عام 1955 حتى صار المواطن المكسيكي قادراً على مشاهدة الصور المتحركة في اي جزء من اجزاء المكسيك حيث انتشرت دور العرض في عموم جمهورية المكسيك .



ان رواد السينما المتمسكين بمبادىء الايدلوجية الوضعية Positivist Ideology رفضوا كل شيء يمكن ان تصنعه السينما الا الامساك بالحقيقة وتوضيحها وعرضها لجمهور المشاهدين. فحملوا كاميراتهم وصوروا الحياة المكسيكية السياسية والاجتماعية والثقافية والأقتصادية. ورغم انتشار الافلام الامريكية في السوق المكسيكي وقدرة هوليوود على استقطاب المخرجين السينمائيين الجيدين في اواخر العشرينات ومحاولة البعض لتقليد الفيلم الامريكي في التكنيك وطرق الانتاج، نجد ان الاتجاه Trend الذي ساد هو ذلك الاتجاه الذي يميل الى ترسيخ اسلوب السينما الوطنية والقومية في المكسيك. وسمي ذلك الاتجاه في حينه ـ الثلاثينات ـ بالسينما الجديدة The New Cinema ولغرض التعرف عن قرب، على بعض الجوانب من تاريخ نشوء السينما في المكسيك نقدم هذه المقابلة الحميمة مع المخرج السينمائي المكسيكي أميلو فيرنانديز Emilio Fernández التي نظمتها الصحفية والناقدة المكسيكية بياتريز ريس نيفريس Beatriz Reyes Nevares

س: هل السيد فيرنانذز في الداخل؟ أنا لااعرف كم من مرة أعدت هذا السؤال نفسه على التلفون، وشخصياً، وبطرق أخرى متعددة... اميلو في معظم الاحيان لايكون موجوداً في الاماكن التي يتوقع المرء ان يراه فيها... وهكذا بدأ يصبح شخصية اسطورية Mythical. هل اليندو فيرنانديز حقاً موجود..؟ من يعرف...

الجواب: هو تواً قد غادر..» في حوالي الساعة الثانية ستجده في المطعم.... نحن لانعرف.. نحن لانعرف... نحن لانعرف...

ولكن الحالة اصبحت اسوأ حينما التقيته ذات مرة...

س: سيدفيرنانديز... أنا احب ان اجري مقابلة معك..!

ج ـ لماذا؟

س: حسناً كما انت ترى.. أنا التقيت كل المخرجين المهمين عندنا ليتحدثوا عن انفسهم وعن صناعة افلامهم...

ج ـ لقد كتب الكثير عني.. وكل واحد يعرف ماذا افكر..

س: ولكن مقابلة خاصة واستثنائية Exclusive

وهكذا مضت المقابلة... أنا كنت متعبة... اجري وراء اليندو فيرنانديز في استوديوهات شورويوبسكو Charubusco اتصل بمسكنه، استجدي الناس الذين يؤثرون فيه والذين يمكنهم مساعدتي في تحقيق اللقاء... باختصار انا حاولت كل شيء...

واخيراً.. وفي ظهيرة احد الأيام لمحته في الاستدديو... صانعاً فيلم «ماريا كماندليرا» Maria Candelaria.. احيط باصدقائه وهم جالسون حول طاولة طويلة.. كأنها غابة... المجموعة بدت حصينة ومتجانسة....... كيف استطيع ان اجعله يقطع حديثه ومناقشته لأصدقائه... كيف اجعله يقول لي شيئاً ما... ولكن اليندو فيرنانديز ليس عنيفاً كما صوره البعض لي... أو كما هو اراد من الناس ان يصوروه..... مع ذلك لمحني من بعيد نهض... وتقدم نحوي... حول منضدة صغيرة مجاورة للطاولة التي شاركها مع الكورس Chorus كي نستطيع التحدث..... مثل هذه اللحظات تبدو صعبة.. أنا لااعرف عن اي شيء سأساله... اي سؤال يستحق أن أسأل هذه الشخصية البارزة في السينما المكسيكية... وها هو موجود بحضوره الباهر....

ولكن أنا انجزت واجبي البيتي.... عرضت سيرته الفيلمية الواسعة التي تحتوي على ثلاثة وثلاثين عنواناً، التي بدأت منذ اثنتين وثلاثين سنة مع لا إسلا دي باسيون La Isla de Pasion من بينها تأتي العناوين المشهورة مثل Flor Silvestre فلور سلفستر،.. اينامورادا «Enamorada... و... ماريا ساندليرا التي يمكن اعتبارها بجدارة من الافلام الكلاسيكية واكثرها تأثيراً. في الجانب الأخر توجد افلام اخرى في هذه القائمة هي معروفة لأناس قليلين... فمن يستطيع ان يتذكر مثلاً صورة un diade Vida التي يعود تاريخها الى 1950 التي ظهر فيها كولومبا دومنكيز، روبيرتوكا نيدو، و... ميز نانـدو فيرنانديز؟... وافلام اخرى تحضر دائماً الى الذاكرة التي مازالت مشهورة مثل «صالون مكسيكو» Salon Mexico...و... لاريد La red.... ثلاثة وثلاثون فيلماً مأأسهل هذا القول... انها افلام تمثل حياة بأكملها... عمل حثيث... عمل وصداقة وطموح لايعرف الكلل.

ماذا يطمح اليندوفيرنانديز؟؟ من اين اتى بهذه الشخصية الصامتة... الخشنة التي تنتصب امامي في هذه اللحظة وهي تحتسي البراندي... التي يصعب محاورتها... بعد عدة محاولات للحصول عليها...

لقد برز امامي سؤال حول.. لاشوكا La Choca... فيلمه الاخير الذي كان مشغولاً به... ولكني لااعرف التفاصيل، والشيء الوحيد الذي اعرفه هو أن ميرسيدس كارينو تمثل فيه... لكني اخير اتكأت على نوع من الاسئلة الروتينية.....

س: كيف بدأت في افلامك؟

ج: حسناً.. كما ترين... في 1928 كنت في هوليوود، اقوم بحفر الخنادق بالقرب من احد الاستوديوهات، وصدف ان عملت

بمونتاج احد افلام ايزنشتاين فلتحيا مكسيكو Viva Mexico

س : ولكن اين كنت تعمل في الولايات المتحدة الامريكية؟

ج - سنرجع الى الوراء قليلاً، أنا ولدت في 1904/3/26 في مدينة التعدين التي تسمى «ديل هوندو» وهي تابعة لبلدية Municipality في ولاية كوهيلا» Coahuila . . أبي هو اميلو فيرنانديز. . . و. . أمي ساره رومو. . أبي كان من أل بروكريسو في كوهيلا، وأمي كانت من أل ناسيمينتو. . . . . !!

س : طبعاً. . ولكن ماذا كنت تعمل في الولايات المتحدة الامريكية؟؟

ج - كنت من اعوان دون ادولفودي لاهورتا وعندما هزم غادرت الوطن. . .

س : اذن كنت مبعداً سياسياً؟؟

ج - هذا صحيح وسلكت كل السبل التي استطعت استغلالها للحصول على لقمة العيش في لوس أنجلس، وعملت في اكثر الاعمال الخدمية الوضيعة. . . وكما قلت لك. . . القيت نظرة خاطفة على هوليوود وقد اثارت انتباهي، ازداد اعجابي بها بسبب دون أدولفو don Adolfo الذي قال لي شيئاً لن انساه ابداً.

س : وماذا قال لك. . . ؟

ج - اليك ماقاله لي على وجه التقريب. . . «أميلو فيرنانديز. . . قطب وجهه ليتذكر. . . بعد ذلك خرجت الكلمات ببطء. . .» (مكسيكو لاتحتاج ولاتريد ثورات أكثر. . . أميلو انت في كعبة الافلام والسينما هي اشد وسيلة للتأثير. . . كان الانسان قد أكتشفها ليعبر فيها عن نفسه. . فتعلم صناعة الافلام وعد ثانية الى وطننا مع هذه المعرفة، لنصنع افلامنا. . . وبتلك الطريقة سوف تصبح قادراً على التعبير عن افكارك، وبها ستصل الى الاف الناس. . لن تملك سلاحاً امضى من الفلم. . وليس هناك صنف اخر من الرسائل اكثر قدرة على الأنتشار الواسع. . أنا فهمت من ذلك، انه في امكاننا خلق سينما مكسيكية اضاف أميلو. . . بواسطة ممثلينا وقصصنا، ودون الحاجة الى تصوير going as أو سرد قصص لاتمت لأناسنا بصلة ما. . .

س : هذا يذكرني بطموح كتابنا في منتصف القرن التاسع عشر الذين امتلكوا الفكرة نفسها، على سبيل المثال أنا اتذكر مسترو التامرنو Maestro Altamirano الذي رغب في خلق ادب قومي دعا زملاءه لأستثمار تاريخنا وأساطيرنا لهذه الاغراض.

اميلو فيرنانديز أومأ برأسه موافقاً. . . لكنه بالاحرى تجاهل ملاحظتي. . . !

ج - من ذلك الحين فصاعداً ربطتني علاقة ودية بالسينما وبدأت احلم بالافلام المكسيكية. . . . وامضيت ستة سنوات متجولاً وأنا احمل تحت ذراعي نصاً سينمائياً. . وتملكني الطموح في ان ذلك النص سيتحول الى فلم في وقت ما. . . وحاولت كل شيء ونمت في سيارة صغيرة لأنني لم امتلك مبلغاً كافياً للأيجار. كنت فقيراً ولكن رغم ذلك كنت مصمماً على خلق سينما وطنية عن طريق ذلك النص، الذي كان كما، اعتقد، شيئاً كاللبنة الأولى في ذلك الصرح الضخم. . . مر العام وعدت الى وطني وأنا مصمم على تحقيق فكرتي. . . واخيراً. . كنت على وشك ان أحققها. . . شكراً لعنادي، ولطالب القانون الذي صادقته. . .

في هذه المرحلة من المناقشة اميلو فيرنانديز، بدا مسترخياً، وأكثر استعداداً لخوض مناقشة طويلة. . . ذاكرته تجهزه بالمادة، وتلك المادة مفرحة دون شك سنوات التدريب والنضال أستعرضت أمامه، وبشغف اكلمه بكلماته قال. . . «ذلك الطالب كان حسن الطلعة وتحدوه رغبة كبيرة لأن يصبح ممثلاً. . . فاخبرته بطموحاتي وعرضت النص غليه. . «أنا ساحصل على التمويل، ان انت توليت الاخراج، وأنا سأقوم بدور البطولة» الطالب اخيراً وعدني، وشرعنا نضع الخطط وذهبنا لمقابلة الجنرال جيون اف ازاكيرت Juan F. Azcarate . .

س ولكن من هو صديقك ذلك؟

ج - اسمه كان ديفيد سيلفا David Silva رجل ذو شجاعة وحماسة عظيمتين. . . هو مدين لي بلا شيء سوى حرفتي!!! أنا كنت قد اخبرتك حول ذهابنا للقاء الجنرال أزاكيرت. حقاً أن «رول دي. أندا» نصحني بعدم تصور الامور حسب المفهوم الشائع «تعال باغنية ورقصة» بل يجب ان احدد نفسي بالقول الى الجنرال في ان الفلم سوف يكلف ثمانية الاف بيزو Peso وهو - اي الجنرال - سيرفع ذلك المبلغ الى المليون. . . . كلّنا غادرنا مبكرين لأن الجنرال وقع على مليون بيزو. لغة الارقام يجب ان تكون مقنعة. «ديفيد» اصبح ممثلاً وأنا كنت مخرجاً للفلم. النتيجة حصل كل منا على ما أراده.

ج - كان فيلمي الأول - النص - وعنوانه «لا إسلا دي باسيون» La Isla Pasion .

هذا الفلم يترأس مسيرة فيرناندز الفلمية. . نفذ في عام 1941، والكا درشمل بجانب ديفيد سيلفيا، ازابيلا كورنا، بسيتوكا دي مورندو، بيدرو، ارمندرز، مايكل أنجل فيرز، ماركريت كورتس، مايكل انكلان، جوليو فيلاريل، الكوميدي كارلوس لوبز، شافلان - الذي كان لا يمكن الاستغناء عنه في تلك الفترة -، والمغنية شيلاكامبوس، وممثلين اخرين كان المخرج

اميلو فيرنانديز نفسه من بينهم .

«لا إسيلا دي بلسيون» كان قد استقبل بشكل حسن من قبل النقاد وذلك لمميزاته السينمائية والوطنية .

لقد تناولت قصته التجربة المرة للجيش المكسيكي عندما هجرته قيادته في جزيرة كيليرتون Kilpperton في عام 1914 ، لمدة ثلاثة سنوات عانى الجيش خلالها من جوع وصعوبات بالغة ، متحملاً طمع وقساوة فيكتورينو Victoriano الذي جهد ليثبت نفسه كأستبدادي ظالم على مجموعة غير محظوظة .

ثم بعد ذلك أكملت فيلمي الثاني المعنون Soy Puro mexicano الى «رول . دي . أندا - كاتب - . . . . حرفته وحظه بدءاً من ذلك الوقت . . . . . . ولكن نحن علينا ان نسرع بجيشنا اذا اردت مني ان اسرد لك قصتي على وجه التقريب . . . !

كما تعرفين اول مخرج مكسيكي عملت معه هو «دولورس ديل رو» Dolores del Rio . . . ان نجاحي النسبي ومجموعة من الظروف المناسبة أتاحت لي تلك الفرصة . «فلور سلفستر» Flor Silvestre كان الفلم الأول لـ «دولورس» . . وانتج في عام 1943 وأستند على قصة كتبها فيرناندو روبلز وأعدت من قبلي ومورسيو ميكدالينو . . . .

س : انت ومورسيو تعاونتما لعدة مرات . . . هل هذا صحيح ؟؟

ج : نعم هو كاتب جيد وهو كاتبنا . أنا وأياه اعددنا كذلك قصة «ريو اسكونديدو» Rio escondido وكانت الفكرة الأصلية لما كلوفيا وإعداد «ديلو . إن لاس مونتانس Duelo en Las montanas قصة «أون ديّا فيدا Un dia Vida ، واسلاس ماريس «Islas Marias» وعدداً اخراً من القصص وخرجنا بنتائج باهرة . موريسو وليس عبثاً ان يعد موريسو واحداً من بين ابرز روائيينا المعاصرين . . . ألا تعتقدين ذلك؟ . . . كنا نتحدث حول «فلورسلفستر» . . الكادر، طبعاً ، قادته «دولوس» مع بيدرو ارمينديرز Armendariz ميمي ديربا Mimi Derba وأوغسطين اسونزا» Agustin Isunza ، ووأرمندو سوتو لامارينا Armando Soto Lamarina . حقاً أن فلم «فلور سلفستر» كان مغامرة ، لأنه نتيجة لواحدة من تلك الاشياء التي تحدث احياناً ، «دولوريس» كانت غير محبوبة في هذا الفلم . في يوم العرض الأول في قاعة Palacio chino

كان هناك (10) اشخاص من المتفرجين . كنا قليلين جداً ، وجميعنا اصدقاء «دولوريس» . . . ولكن كان هناك من بيننا شخصيات مهمة . مثلاً اتذكر Diego Rivera Jose Chemente orozco و . . . David Alfaro Si وغيرهم من معارفنا . ايضا حضر الى قاعة العرض في تلك الامسية في . و . مايس المذيع المعروف باسم EL Che/ الذي اسمه الحقيقي كان Arturo de Cordoba.

. . . . دولوريس احست بشعور الفرقة والفراغ ، وتمنت الموت . . وحتى ربما الى قتل نفسها . ولكن وجود ديفيد وديوكو والاخرين ونحن جميعاً بحثنا البهجة فيها وحاولنا إقناعها في ان كل ما حدث كان محض مصادفة .

. . . . وكيوريسرو كالفان Guerrero Galvan الذي نسيت ان اذكره . . هو ايضاً كان قد حضر العرض الأولي . . . وقف على القاعة وصرخ بصوت عالٍ . . «مع هذا الفيلم كانت السينما المكسيكية الثورية قد ولدت ، وان المكسيك استعادت امرأتها الجميلة - دولوريس - التي اضافة الى جمالها كانت ممثلة عظيمة . . »

في اليوم الثاني نظم المذيع Arturo حملة اعلامية مكثفة في الاذاعة والمحررين في جرائدهم ، وقبل نهاية الأسبوع كان هناك مكان يكفي للوقوف فقط في داخل قاعة العرض

س : قل لي شيئاً حول ماريا سانديلرا Maria Candelaria

ج - حسناً ماريا سانديلرا كانت اشبه بالنتيجة المنطقية عن Flor Silvestre ماريا سانديلرا فيلم مكسيكي صور وانتج من اجل «دولوريس» التي احتلت وبدفعة واحدة مكانتها المميزة في المكسيك من ذلك الوقت . أنا اعتبرت «سانديلرا» كاجمل زهرة في اجيدو ejido لقد كتبت قصة ماريا سانديلرا على ثلاثة عشر منديل مطعم Napkins وأرسلتها الى «دولوريس» بمناسبة يوم قديسها لأنني كنت لااملك النقود الكافية لشراء الزهور لـ «دولوريس» . . .

نحن صورنا ماريا سانديلرا في منطقة Xochimilco مصحوبة بعدة مشكلات سببها كان المناخ والاختلافات الشخصية . قليل من الناس الطيبين لم يستطيعوا الاستمرار معنا في الفلم! لهم وكأن فلماً غريباً بدا دخيلاً وكئيباً!

. . . . كانوا مفترين وطردوني من شركة الانتاج . . شركة افلام مونديلز Films Mundiales لأنني كما ادعوا قمت بمثل هذا العمل السيء ضد الهنود الحمر . . وقررت بعدها اللجوء الى الجوع حتى الموت . .

دون اوغسطين جي . فنك Don Agustin J. Fink رئيس الشركة والسيدة دايانا سوبر فيل Diana Superviell وفيليب سوبر فيل Felipe Superviell كانوا غير قادرين على تعزيتنا «دولوريس» وأنا عن تلك العصبية التي كانت واضحة جداً رغم ان الفلم لم يعرض بعد . . . ولكن بعد ذلك ملاكي الحارس بدأ يعمل . . . كان هناك

اضـراب ودور العـرض لم يكن في حوزتهـا افـلام لتعرضهـا . دون اميلو ازكاريج Don Emilio Azcarrage مالك مسـرح «الميد Alameda» صرح لنـا في أن الفلم سيتم عرضـه مهمـا كانت الظروف وقد تبعه مالكو المسـارح الاخرى . الاضراب سلط الاضواء على الكثير من الامـور . . و . . دون اوغسطين اخـذ باقتراحي واستفاد من الفرصة وأستاجر مسـرح «باليكو» Palacio Theatre الذي يقع على شارع 5 دي مايو De Mayo ويشرف على بقعة تحولت اليوم الى موقف للسـيارات .

لغرض تنظيم العرض الاول لـ «ماريا ساندليرا تم الاعلان عن الفيلم واكتـظ مكـان العـرض ، وكـان من بين الحـاضـرين هنـود حقيقيـون من Xochimilco . خلال العرض كان هناك كوكتيل صغير نظم ودبـر من قبـل ناس جاءوا خصيصـاً لأفسـاد ذلـك العـرض وتصـاعـدت اصـوات الاستهـزاء غيـر ان الهنـود هم انفسـهم اسكتـوهم . . في نهـايـة الفلم وقف رجل وقور وبنبرة اجنبية هتف مباركاً الفلم ، المخرج والممثلة .

كان ذلك الشخص هو السيد Oumansky السـفير السوفيتي الذي توفي بسبب سقـوط الطـائـرة . . شكـراً الى لاومنسكي وشخصيته العظيمة . ماريا ساندليرا اشترك في مهرجان كان للافلام ومن هناك جلبنـا معنا جائزة وتعليقاً من جورج سادول Georges Sadoul الذي قال انـه تمكن من «رؤيـة الظلمـة والضوء في المكسيك من خلايا «ماريا ساندليرا» . . .

س : ولكن ولبضع دقـائق استمـر اصـدقاء اميلوينادون عليه من الطـاولـة . . . وتـوزع انتبـاهـه . وشعـر بالـرغبـة في العـودة الى المجمـوعـة . . مقرراً قطع المقابلة . . . «نحن نستطيع المواصلة في وقت أخر» قال هذه الجملة لي كمن يريد مواساتي . . ! !

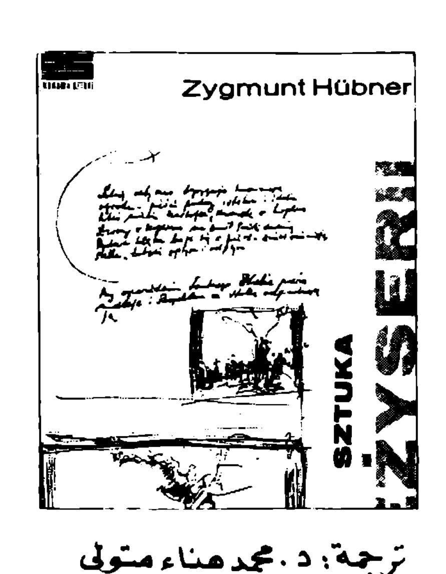
ولكن لم يكن ذلك ممكناً . . وليس هناك من ضرورة ملحة لأن من يعـرف اميلوو السينمـا لايمكن ان يحصره في مجلد واحد أو حتى مجلدين كما ان ماأردت معرفته كان كافيا رغم ان المقابلة كانت موجزة . . .

The Mexican Cinema Interviews with thirteen Directors

فن الاخــراج

زيغموند هيبنر

ZYGMUNT HÜBNER



ترجمة: د. محمد هناء متولي

يبدأ الكاتب في بداية مؤلفه بالحديث عن مفهوم عنوان الكتاب «فن الاخــراج» حيث يرى Hübner انــه يحمــل داخله نوعـاً من التحدي والاثارة. ويستطرد الكاتب قائلاً يمكن لنا أن ندرك مفهوم «الفن» باعتبـاره مفهـومـاً يقتـرب من تقـاليـد العصـور الوسطى أو باعتباره «فناً» بمعناه الكامل، أو باعتباره عملاً أو ابداعاً، فكل هذه المعـاني تتصـل اتصـالاً وثيقـاً بفن الاخـراج، انـه مصطلح ليس احـادي المعنى. ففي اللغـة البـولنـديـة ـ كمـا في اللغـة الروسية والألمـانيـه ـ يمثـل مصطلح قريب من المصطلح «Inscenizator» وهـو يعني بالـروسيـة «Postanowska» وبالالمانية «Inszenierung» وبـالبـولنـديـة يعني «المخرج المسرحي»، أما في الفرنسية فنجد مصطلحـاً معـروفـاً «Mise en scene» «ميـزانسين» ونقـابـل هذا المصطلح الفرنسي لعملية الاخراج في برامج العروض المسرحية المـوزعـة على المتفرجين وعند مشاهدتهم للعمل المسرحي. أما مصطـلـح ـ «Histoire de la mise en Scene» فلا يعـنـي تاريـخ الاخـراج، ولكن يعني تاريخ التفسير الفني للعمل المسرحي. إن هذا الا زدواج في الـمصطلح الفـرنسي قد أرغم Andre Veinstein على الـقيـام باستطـلاع رأي عالمي حول مايفهم من المصطلح حين قام بتأليف كتابه عن «الاخراج المسرحي» منتظراً إجابة «من أصـحـاب الـرأي حول هذا الـمـصطـلح» mise en Scene ، فن الاخـراج هوفن إستغـلال الحـوادث الطارئة، الاخراج مهنة ولكنه حالـة من الحـالات. ان المخـرج كالعـاشق الـذي ينتظر لقـاء معشوقته على مدار لا يحصى من اللقاءات» Lous Gouvet

«المخـرج كالمـايستـرو»: شخص كريـه، غالباً ما يجلس في مقـعـده ملقيـاً المـلاحظـات. عليـه أن يعلم حتى الممثلين النـاضجين، وفي معظم الأحـوال ما يلقى صعـوبات مع من يؤيده ومع من يقف ضده August Strindberg

«الـديكتاتورية ونقص الضمير الماثلان داخل اولئك «الخد م» الـذين يدعـون «مخـرجين» تجعلهم يحتلون المكـانة نفسها التي يشغلها غلاظ القلوب سـاقطو المتاع Arnold Schonberg

«ان السـاسـة والجنـرالات الـذين فشلوا في حيـاتهم وأصبحوا مسؤولي دول «كيـوليـوس قيصـر» و«نـابليـون» لديهم شيء من المخرجين الكبار وعروضهم المسرحية الضخمة John Dewey

في مختلف روايـاتي ومسـرحياتي ثمة شخصية تعرف كل شيء أسميها مخرجاً Witold Gombrowicz

وكان الرأي المستطلع أن هذا المصطلح يعني الاعداد الجاهز للعرض المسـرحي المقدم: Ensemble du meterisl et du personnel

أو يعني مرحلة من مراحل ترجمة الاعمال الأدبية فوق de la scene خشبة المسرح. ففي الحالة الأخيرة يمكن استخدام مصطلح «المفسر»، وفي الحالة الأولى يمكن ان يكون «المخرج» هو المصطلح الأرق المناسب لما يعني به اعداد العرض المسرحي.

ويرى Konstantyn Puzyna وهو واحد من أهم النقاد المسرحيين البولونيين: «أن الحدود بين المصطلحين ليست حادة. فهويقوم بمقارنة الاخراج بتفسير «العمل الموسيقي» بواسطة «المايسترو». والاخراج المسرحي بهذا المعنى إنما يقترب فيه التفسير من حدود الاعداد الاخراجي لموسيقى «الجاز»، حيث يقوم المعد بتفسيره الخاص بمعزوفته».

أما Karziemierz Braun - المخرج والناقد المسرحي البولندي - فيقوم بتحديد ذلك بشكل قصير حيث يرى أن القائم بتحديد

الاطار المسرحي هو نفسه «المخرج المسرحي».

وتنشب مخاطر ناجمة عن هذا التفسير. فحين يوافق المخرج على أنه ليس مبدعاً ويستغني عن أن يكون «مفسراً» فمن الذي يكون في قدرته أن يملك مسؤولية تقرير ذلك؟ ان هذا - بلاريب - أمر صعب. فعملياً قد ووفق في الاعلان - «الأفيش المسرحي» - المعروض على ذكر المخرج المسرحي باعتباره ايضاً «inscenizator» وذلك حين يقوم المخرج باعداد للنص والاطار العام للسينوغرافيا - أي الفكرة الجوهرية والخطوط العامة للديكور والملابس والموسيقى التي تمثل بدورها عاملاً قائماً بذاته له خصائصه المتميزة حتى انه بإعادة العرض المسرحي في مسرح آخر مع ممثلين آخرين وبواسطة مخرج آخر، فمن الممكن المحافظة على الشكل الأدبي الذي قدم به العرض سابقا. ونستنتج من هذا أن أي خطوة تالية تؤكد على انه بدون التدخل في نص الكاتب من المستحيل أن يكون المخرج مخرجاً مبدعاً.

ويرى الكاتب أنه في هذا المجال ينبغي الموافقة على الملاحظات الخاصة بأن الاطار المادي الابداعي هومفهوم يتصل إتصالاً وثيقاً بالمسرح فقط، بينما «الاخراج» بمعناه العريض والحرفي ينطبق بشكل واضح على الفيلم والتلفزيون والمذياع.

وليس ذلك النزاع حاداً حول ما يطلق عليه بالمخرج «المفسر» أو المخرج «غير المفسر». لقد اتخذت هذه القضية مكانتها الخاصة حتى أنها آثارت الانتباه حول احدى الصعوبات التي تلقى على عاتق كل من يريد أن يكتب عن «الاخراج في الامر عوائق عديدة: فهل ينوى من يكتب عن الاخراج أن يلمس عملية «الاخراج» كمرحلة من مراحل الخلق الابداعي أم كأثر من الآثار المترتبة عن مثوله في اطار مادي من العرض المسرحي. وفي الحالة الثانية يقترب تاريخ الاخراج من مخاطر الوقوع في التاريخ العام للمسرح. اذن فلنبق عند المفهوم الأول!! ويستطرد المخرج ومؤلف الكتاب Hubner قائلاً بأنه يمكن الحديث عن الاخراج في العصور الوسطى أو الاخراج الرومانتيكي. ومن الخطورة القول - كما يفعل العديد من الكتاب والنقاد الذين يكتبون عن تاريخ الاخراج بأنه اكتشاف القرن التاسع عشر. فالحقيقة التاريخية نرى أن المصطلح قد اتى متأخراً ولكن هذا لايعني على الاطلاق أن وظيفة المخرج نفسها لم تظهر متخفية وراء مسميات أخرى. ويصبح الأمر عبثاً اذا أيدنا الرأي القائل بأن المسرحية يمكن أن تقدم بدون اخراج مسرحي وكأننا بالمنطق نفسه نقول بأن التفاحة لم تسقط من الشجرة مادام «نيوتن» لم يلفت انتباهه اليها، ومادام قانون الجاذبية الأرضية لم يدخل في القواميس العلمية. ينبغي الا ننظر الى الاخراج فقط باعتباره مجرد نشاط ما قد وجد بالمصادفة منذ نشأة وجود المسرح ولكن متخفية وراء تسميات أخرى - كما ذكرنا سابقا - إعتماداً على مختلف المراحل الزمنية والمناطق الجغرافية.

ولكن يمكن الوصول الى الهدف المنشود. ليس المطلوب حتماً التعرف على تاريخ المسرح: فيكفي ملاحظة ظاهرة التجمعات البشرية بمختلف أشكالها، التي يربط فيما بينها النشاط المشترك وسمته. ولا يعني هذا بالضرورة أن ينحصر هذا النشاط في كونه نشاطاً بشرياً فقط، فمن بين الحيوانات يمكن التعرف كذلك على المسؤول عن القطيع: أي على المخرج الذى يقود مسيرته.

ومن الصعوبة التوقع بأن المسرح يتبع قانوناً إجتماعياً آخر خاصة أن المبدعين فيه لايختلفون كثيراً عن البشر العاديين الآخرين، بل على النقيض يبدون أكثر ضآلة بمقارنتهم بالبشر العاديين. ويمكن أن يكون الأمر مختلفاً ما دام الطموح الشخصي يلعب في الانسان دوراً أولياً يحوله الى مبدع خلاق. وتتوقف محصلة النشاط الجماعي على المصالحة والتوفيق بين المصالح الفردية والمصالح العامة التي تبدو واضحة في وحدة العرض المسرحي ومغزى العمل المسرحي الشامل.

إن أية دراما داخل المسرح تنشأ وفق مفهوم معين. فالكاتب والرسام ومؤلف الموسيقى يخلقون بأنفسهم هذا المفهوم وفقاً لمفهوم العصر الذي يعيشون فيه، ويتحملون مسؤوليتهم تجاهه. وحين يكون المبدع «جماعة معينة»، فينبغي أن يوجد شخص يمكنه أن يحافظ على الوفاء بالمفهوم المتفق عليه من قبل هذه

الجماعة، ويدعى هذا الشخص في المسرح «المخرج»، سواء كان مؤلفاً الذي يخرجه أم لا، وبصرف النظر عن كونه الممثل الأول لهذه الفرقة أوحتى مسؤولاً أومنفذاً لاحتفال من الاحتفالات العامة. فلا أحد يمكن أن يدعى بأن «صامويل بيكيت» في تقديمه لعرضه المسرحي هومجرد كاتب فقط - كلا، فإنه في الوقت نفسه يؤدي وظيفة المخرج ويقوم بعمله، وهي وظيفة لاتعد تدخلاً في عمل المخرج المسرحي. وأهم الدلائل على هذا هو أن الكتاب المسرحيين المعاصرين أو السابقين لم يقوموا باخراج مسرحياتهم، حتى أولئك الذين قاموا بفعل ذلك من المؤلفين وكتاب الدراما العظام: أيسخيلوس - يوربيدز - موليير - سترندبرج الذين قد أبدعوا أساساً أعمالهم وفق مفهوم خاص لاخراجها الذي يدخل في نطاق المسرح كما تدخل الدراما في نطاق الأدب.

ويمكن ان ينطبق حديثنا أيضاً على أن الممثل الذي يقوم بمفرده باعداده «لمونودرام مسرحي» يقوم فيه بالتمثيل وحده هو مخرج لنفسه. وأحيانا ما يكون المخرج أيضاً ممثلاً يعمل تحت إشراف مخرج آخر. فالاخراج ليس أكثر من كونه برمجةً فنيةً من وجهة نظر المصطلح الحديث المستخرج من علم Cybernetics أي «السبرانية»؛ علم الدقة والضبط» التي تقدم لنا مؤشراً جاهزاً لهذا المصطلح. وبهذه الطريقة يمكن فهم الاخراج باعتباره جزءاً لايتجزأ من مختلف الأشكال الابداعية في ميدان الفنون الاستعراضية. ومع أن شخصاً واحداً يقوم بالاشراف عليه، الا أن هذا لايعني تسريح الباقين وتخليصهم من طريقة التفكير الحر ومثول النشاط المشترك في مرحلة الابداع الفني. ويعد من الأمور العابثه تعود المخرج غير الموهوب على عدم تفهمه حيث يمزج ما بين الهدف الأساسي الجماعي والطموح الذاتي له.

وتبقى قضية اخيرة تعد قضية حساسة للغاية: هل يمكن أن نعد الاخراج «فناً»؟! إن الفن يبدعه الفنان. فهل المخرج مبدع؟ أيمكن أن يكونه؟ من المعروف أن ثمة نزاعاً لانهائياً حول من الممثل: هل هومبدع أم مقلد؟ وبالرغم من أن هذه القضية تناقش حتى اليوم مناقشة نظرية آكاديمية، الا أن الأمر على النقيض عندما نتعرض للمخرج ومهمته، فلا ينبغي مناقشة هذه القضية نظرياً فقط والسكوت عليها بعد الوصول الى تعريفات عامة واراء تتعرض للقضية من وجهة نظر واحدة. فعلينا أن نتوقع آثاراً مترتبة لها عيوبها ومزاياها. فاذا إعترفنا بالمخرج ومنحناه لقب (الفنان المبدع) هذا في حالة ما اعتبرنا عمله هوفي من الفنون - فهذا يعني أنه علينا بالضرورة أن نعترف أيضاً بحق الابداع الذاتي لتفسير العمل الأدبي. وهذا يستلزم بالضرورة حماية عمله واعطائه شرعية حقوق المؤلف. وليست مهمتي - يعلق المؤلف Hubner - أن اقوم بدراسة هذه القضية وتحليلها، ولكن فقط اريد أن أنظر لها بشكل شامل في استطاعته أن يسهل تفسير القضايا التي تتناولها دراستي.

ففي بدايات القرن العشرين أطلق جوردون كريج على المخرج لقب «فنان المسرح» في مختلف نشاطاته وميادينه، حتى أن ذلك سبب وجود القليل من المهتمين بقضايا المسرح المتفهمين للالتزامات والواجبات التي يفرضها كريج على «فنان المسرح». وعلى سبيل المثال يمكن ان يكون «بيتربروك» أحد اولئك الذين يطلق عليهم بحق لقب فنانو المسرح. كما يمكن لنا أن نضيف بالدرجة نفسها اسماء بعض مبدعي المسرح الطليعي العالمي الآخرين. ومن بين هؤلاء الشوامخ بعض أسماء لفناني المسرح البولندي - بالمفهوم «الكريجي» - مثل جروتوفسكي و تاروتشي كانتور وشاينا وسفينارسكي. ولكن هل باستطاعتنا أن نطلق اللقب نفسه على مخرجين عاديين من باريس وڤيينا وموسكو؟! غير ذاكرين أولئك الذين يعملون خارج العواصم ومراكزها الثقافية. أين ذلك المخرج المتعرض للمشاكل اليومية التي من الصعوبة بمكان تسميتها قضايا خلاقة، تخلق منه فناناً مبدعاً مثالياً؟. فهو غالباً ما يقوم بوظيفة المنظم أو الوسيط أو الرسول وأحياناً يكون محاسباً دقيقاً يقوم وفق رؤيته الخاصة بالنظر بعين الاعتبار الى الامكانيات الانسانية والفيزيقية والمادية التي يملكها الانسان.

يكتب «كريج» حواراته حول فن المسرح - فلم تكن السينما موجودة بعد عمليا بالقدر نفسه الذي يؤثر فيها المسرح - أوعلى أية حال لم يكن منظوراً الى الفيلم من الناحية الجمالية كما كان ينظر الى المسرحية؛ على الرغم من أن الفيلم أكثر من المسرح قد تسبب في وجود المستقبل المستمر لوظيفة المخرج في قرننا العشرين كما سبب كذلك في إشعال ميزان الاختلافات حول وظيفة المخرج نفسه. ولكن توجد إستثناءات ينظر اليها بعين الاعتبار فعلى سبيل المثال إن سينما «فيليني» إستطاعت عمليا أن تضمن لنفسها الوسائل اللامحدودة في تحقيق ما يصبو اليه المخرج الايطالي. ولكن قلما توجد في عالمنا نوعية مشابهة «لفيليني». فالمجتمع المشاهد سواء للفيلم أو المسرحية يشعر بأن المخرج هو المبدع الحقيقي للفيلم بينما في معظم الأحوال تختفي شخصية المخرج أمام أعين متلقي العمل المسرحي. كما يعترف للمخرج المسرحي بأحقية أقل من المخرج السينمائي المتناول اعداد الأعمال الأدبية. وبهذا المفهوم فأن الآراء المعلنة

بأن المخرج في المسرح مجرد شخص عارض حيث طرق أبواب المسرح للمرة الأولى منذ مائة أو مائتي عام في الأكثر، سارقاً الحق الشرعي للمؤلف والممثل - تعد آراء لها خطورتها. ومادام الأمر كذلك - وفق ما يقولون - من أن المسرح باستطاعته أن يسير في طريقه منذ قرون طويلة دون المخرج، فمنطقياً يمكن أن يستمر المسرح كذلك بدونه ايضاً - وهذا رأي يحتاج الى الفحص والتحليل. أما في ما يخص السينما فان المخرج هو جزء لايتجزأ من الفيلم. ولقد حدث ومايزال يحدث بشكل مستمر أن الفيلم قد تطور بعد نشأته البدائية أمام أعين جيلين، وعدا ذلك فلكل شخص يصبح الأمر شيئاً حقيقياً حيث لايحتاج المسرح الى دليل تاريخي يبرهن على تاريخه الطويل الذي بدأ دون مثول شخصيته هذا المخرج. فهي شخصيته تكاد تكون دخيلة بمعنى من المعاني. ومحصلة هذه الآراء إن اضفاء لقب «المخرج - الفنان» على المخرج السينمائي تثير شكوكاً أقل من اضفاء اللقب نفسه على المخرج المسرحي - الأخ الأكبر للمخرج السينمائي. فإن سيطرته على الوسائل السينمائية واللغة الفيلمية لاتثير القلق أو الشك في أهمية وظيفته ويرى Hubner أن المخرج السينمائي من السهولة بمكان اتهامه بعدم بروزه في عمله المقدم اذا لم يكن متمكناً من أدوات صناعته ولغته الفنيه.

إن الوسيط الجديد «السينما» قد وسع من رقعة القضية التي نستعرضها. فبحوار المخرج السينمائي نلمس أيضاً المخرج الاذاعي والتلفزيوني ومخرج «الدبلجه» (ترجمة فيلم أجنبي الى اللغة المحلية للبلد المعروض فيه بواسطة الممثلين).

إن عناصر الاستعراض تخترق اليوم مختلف مجالات الفنون من موسيقى وفنون تشكيلية. ان «النهايات السعيدة» - هابي إند - ومختلف الاتجاهات للتيارات التشكيلية الهامة والتي تقترب من حدود أطراف المسرح بسبب أنها تطالب بوجود مخرج، تبدو لنا مستحيلة من حيث تقديمها اذا لم يكن وراءها مخرج يقوم بالترتيب والاعداد لها. فالاخراج في هذا المجال لايستلزم اليوم مجرد معرض من المعارض فقط والتي فيها يزداد التوتر الفني بالتدرج وينشأ بناء المناخ العام بواسطة الحركة والموسيقى والاضاءة والتي تمثل بدورها جزءا لا يتجزأ من الخيال الفني الابداعي.

نصل أخيرا الى الاحتفالات الدينية والعامة، ان هذه الأشكال دائما لفتت أنظار المخرجين المتمكنين الموهوبين الأثرياء في أفكارهم، وفي الوقت نفسه يملكون الدقة اللامتناهية والمعرفة الكاملة لسيكلوجية الجماهير العريضة. ان المسرح منذ منشئه اتصل اتصالاً وثيقاً بالطقوس الدينية، التي مثلت في بداياتها وحدة وتضامنا مع الجماهير الواسعة، ومازالت ماثلة حتى اليوم في طقوس الشعوب البدائية. أما في تلك الأمكنة التي تم فيها التمييز بين الفرد والطقس، فالعناصر المسرحية فيها ماتزال موجودة في الطقوس الدينية بل وتحيا هذه الطقوس والاحتفالات المدنية كذلك على مدار القرون.

إن عودة القائد المنتصر التي تتسم بمظاهرها الخلابة والزواج الملكي وحالات الوفيات الملكية، وإستقبال الزعماء ورجالات وأعضاء الحكومات والدول الصديقة، إنما هي تظاهرات تمثيلية مسرحية. وكذلك مظاهر الفروسية أو «Cirenses» إنما تتساوى مع الخبز الذي كان يطالب به الشعب الروماني. ان المبدع الشهير ومخرج هذا النوع من الاستعراضات كان في زمن حكم «آلمديتشي» في ايطاليا الفنان الرسام Piero di Cosimo من فلورنسا حيث قام بالحفاظ على تنفيذ الوصف التفصيلي للوحته «عربة الموت الرومانية التي تسيرها الخيل» وقد رسمها بنفسه مازجاً في لوحته عناصر من «الهياكل العظمية» الحقيقية التي حصل عليها من النعوش مازجاً الموسيقى بالغناء كخلفية للوحته. أما في «الدولة المعاصرة» فدور هذا النوع من الاستعراضات لم يقل على الاطلاق بالرغم من التطور المفاجى للأشكال الجديدة. إن الاستعراضات القومية وغير القومية تستلزم بالتالي وجود مخرج لها، وخاصة المسابقات الرياضية، وفي الأولمبيات وكذلك الاستعراضات العسكرية وما يشبهها عدا اللقاءات السياسية واستعراضات بعض الحوادث الاجتماعية (كالاحتفال بذكرى شخصية جليلة أو أقامة تمثال أو مناسبة قومية وأخيراً العروض الشعبيه - في كل من هذه الأشكال الجماهيرية يحس المتفرج أو المشاهد - أو حتى الانسان الماثل مصادفة والمشارك في «التفرج» على هذه الاشكال بوجود مخرج غير معروف يقوم بتنظيم هذه الاشكال من الاستعراضات، ويقوم بتوجيه دفة مشاعر الالاف من البشر. ان تطور وسائل الاعلام - لم يقلل من قيمة هذه اللقاءات الاجتماعية والتجمعات البشرية.

إن كل سياسي يعرف تماما ان خطابا له امام عدسة التلفزيون لايمكن ان يكون بديلا عن الخطاب نفسه وربما الكلمات نفسها امام تجمع بشري حى بالرغم من معرفة السياسي نفسه بأن خطابه في التلفزيون يصل الى رقعة أعرض من ملايين البشر. والمخرج الناجح المشرف على الاحتفالات الجماهيرية والمدارس

لسيكـولـوجيـة الجمـاهيـر، في إمكـانـه إثارة إهتمام «المجموع» بواسطة العناصر الاستعراضية، فلايهم ذلك المخرج المزايا الفنية المنبثقة عن هذه العناصر حيث قوة تأثيرها محدودة، فهو يستخدم الـوسـائط والوسائل البسيطة، هادفاً للتأثير المطلوب تحقيقه الذي ليس باستطـاعـة المتفرج إكتشافه. من ذلك الذي لايعجب بحيل النيـران الصنـاعيـة؟! من ذلك الذي باستطاعته أن يقف عقبة أمام قوة مارش عسكري في إستعراض لقوات الجيش الذي يعد تظاهراً لاستعراض القوة واللياقة البدنية والانضباط؟!

علينا أن لانستخف بإخراج الاحتفالات الجماهيرية. إنه نظام يستلزم ليس فقـط إمكـانيـات خاصة ولكن موهبة واستعداداً خاصا لايملكهـا كل فنـان، وحيـاتنـا الاجتماعية بدون هذه الاحتفالات لاتتقيم بصرف النظر عن النظام السياسي والموقع الجغرافي.

لقـد أصبـح «الاخـراج» واحداً من فنون القرن العشرين الذي أوشـك على الانتهـاء وسيصبح أخذه المعالم الرئيسة لفنون القرن الحـادي والعشـرين حيث ستمتـزج هذه الفنـون بعضهـا بالبعض وتختفي الحواجز الفاصلة فيما بينها لتكون في مجموعها فناً شاملاً تشتـرك فيـه اللوحـة والكلمـة والمـوسيقى والحـركة تحتاج الى يد «المخرج» الماهرة لتضع اللمسات الأخيرة في ابداعه.

يتناول الكتاب الفصول الآتية:

1 - نظرة في تاريخ فن الاخراج.
2 - المخرج يقرأ النص.
3 - المخرج يختار الممثلين.
4 - المخرج يقوم بإدارة «البروفة».
5 - المخرج يجلس في صالة المتفرجين.
6 - المخرج يقف وراء الكاميرا.
7 - هل يمكن للمخرج أن يقوم بدور «المعلم»؟

السينوغرافيا

زينوبيوس
Zenobiusz

يقدم كتاب «السينوغرافيا البولندية المعاصرة» أعمالاً سينوغرافية للسينوغرافيين[1] البولونيين التي تعود أعمالهم الى سنوات 1946 ـ 1978 ومع ذلك فالمؤلف لم ينس أن يذكر التقاليد التي قامت عليها فنون السينوغرافيا في بولندا. والقسم الأساسي من الكتاب عدا المقدمة والصور التوضيحية والتعليق على كل صورة باللغتين البولنديه والانجليزية يشتمل على منجزات فن السينوغرافيا البولندية قبل الحرب العالمية الثانية وما بعد عام 1946 أي بعد انتهاء هذه الحرب.

ومعظم الصور التوضيحية باللونين الأبيض والأسود كما أن المؤلف ينهي الكتاب بوثائق تشتمل على مجموعة هامة من الصور السينوغرافية الملونة.

وقد ظهر في الأسواق الجزء الاول من هذا الكتاب. ويقدم المؤلف في اللغتين البولنديه والانجليزية إتجاهات وتيارات تاريخ تطور السينوغرافيا البولنديه وكذلك المنجزات الفنية لأهم الأعمال في هذا المجال، ويعد الكتاب حلقة من سلسلة الكتب الفنية التي تظهر في سلسلة كتب «الفنون البولنديه المعاصره».

يقول المؤلف:

إن أي مسرح بتاريخه الحافل الذي يضعه في مصاف الثقافة المسرحية العالمية يرتبط أوثق الارتباط بحياة شعبه بماضيه وحاضره. ويعد المسرح البولندي بشخصيته المتفردة التي تجعله مختلفاً عن المسارح الاخرى في أن الوجود القومي لبولندا نفسها كان مهدداً من الخارج في معظم الفترات التاريخية التي مرت على بولندا. ولذا فان المسرح البولندي المعاصر يتميز بخاصيته التي تجعل له مجسات إستشعار نحو إعداد العمل المسرحي الفني من إخراج وتفسير للنص وللتراث الفني في مجال الدراما المسرحية التي تنتمي الى تراث بولندا فالعودة الى منابع التراث إنما هي محاولة إنقاذ لهذا التراث من النسيان التي تكون احياناً تفسيرات معاصرة ليست على قدر كبير من الكفاءة وفي أحيان أخرى تستعير أو تسير على طريق النماذج الأوربية لتقليدها وجعلها متوافقة مع الحياة البولنديه. ويكمن تراث الماضي أيضاً في القضايا القومية الكبرى سواء كانت قضايا سياسية أو أجتماعية أو أخلاقية نجد جذورها قبل كل شي. في درامات الشعراء الرومانسيين في القرن التاسع عشر والذين عاشوا في المهجر، وهم ينشدون أشعارهم تعبيراً عن أملهم في سقوط الامبراطورايات التي تحتل بولندا وإقامة الثورات وصلب بولندا[2] ونسبر أغوار دراما الشعب البولندي في الأعمال الدرامية للشاعر البولندي MICKIEWICZ[3] التي دارت دراماته الشعرية فوق حلبة مساحات العرض المسرحي بين المتفرجين المشاركين في العرض المسرحي. وقد أطلق الشاعر WYSPIANSKI[4] على هذا النوع من المسارح إسم «المسرح الشامل»، أما رائد المخرجين

البولنديين المعاصر Schiller [3] فقد خلق لنفسه شكلاً إخراجياً ابداعياً أطلق عليه «المسرح الخالد». وابتداء من مسرحية نفي المبعوثين الاغريق للشاعر البولندي Kochanowski [5] مروراً بالكتاب الرومانسيين وصولاً الى الكتاب المسرحيين المعاصرين؛ نرى أن الدراما البولندية في معظم أحوالها هي دراما شعرية، ان هذا الشكل الأدبي المتسامي ترافقه فنون أخرى مصاحبة كالرسم والموسيقى. ان مختلف اتجاهات التصوير - الرسم - المعاصرة هي مختصرة ومكثفة ومعدة بل ومستغلة في السينوغرافيا فوق خشبة المسرح وداخل اطارها، وهي تعكس نوعاً معيناً من الدراما تورجيا (7) مع مساحة تنمو فوقها الأحداث وتتطور تطوراً درامياً، ليس فقط فيما ما يطلق عليه الديكور المسرحي ولكن أيضاً الزي المسرحي التي تبدعه عملية فنية اخراجية متوحدة من خلال الاطار البلاستيكي (التشكيلي).

إن الروابط التي تربط ما بين الماضي تبدو واضحة للعيان في اخراج الأعمال الدرامية البولندية القديمة. ومن أهم التيارات الفنية التي تجد لها صدى ومؤيداً وسط المتابعين للمسرح هو الفن الشعبي وإستغلال «موتيفاته» في المعمار الخشبي للكنائس وبيوت الفلاحين والطواحين وكذلك في التصوير الزاهي الألوان المتواجد في زجاج البيوت الشعبيه الكراكوفيه - في مدينة كراكوف البولندية الواقعة في جنوب البلاد - والمسماه SZOPKA [4] حيث تحافظ هذه الأشكال على العلاقة بين الفن الدرامي والرؤية الشعبية للعالم والتي تنبع منهما معاً سلسلة من القيم تعد الهاماً للابداع الشعبي الذي هو «ملح الأرض» كما يطلق عليه المؤلف.

أما التيار الثاني فهو الاتجاه الى الفنون المسرحية التقليدية القديمة، العودة الى الديكورات المسرحية التي تتزامن مع عصر كتاب الدراما الذين كتبوا مسرحيات الأسرار في العصور الوسطى أو أعمالاً مسرحية دارت في كواليس المسرح «الباروكي» حيث يحافظ داخل هذه الأشكال على الحيوية الثقافية الأوربية التي تؤثر في ثقافتنا المعاصرة وعلى أشكالها التي أبدعت خلال قرون في المسرح والفنون، ولكنه ينظر اليها ويفسرها من خلال رؤى عصرية. وينطبق الشي نفسه على شكل السينوغرافيا وعلى التفسير الدرامي للدرامات البولندية من أمثال المسرح الشعبي الدائر في الأسواق أو المسرح التقليدي. ان هذين النوعين يذكران المتابع للحركة المسرحية بثروة المنابع المسرحية في الماضي حيث نجد نوعا من إحترام الأسس والقواعد التي استغلتها الدراما تورجيا البولندية والعالمية حيث تتمكن «الشخصية المسرحية أي الممثل» والمتفرج من اختيار الارضية الاخلاقية والطريق الذي يتبناه من الممثل والمتفرج وقد عبر Wyspianski عن عالم الممثل الذي يعبر عن الروح السلافية والممثلين «السلاف» الذين أطلق عليهم PRASLOWIAN [4] والمتضح في البنية الخشبية المعمارية في العصور الوسطى والتي تتحرك داخلها شخوص ترتدي أزياء «السوكمان» Sukmann [5] بينما نرى في طريقة الاخراج التفسيري لمسرحية هاملت لفسبيانسكي قد آمن باستخدام النموذج التقليدي لرسوم Giotto [ ] و Mantegna [4]. وقد جمع فسبيانسكي في تلخيص شديد درامات كوخانوفسكي وقد جمع كذلك درامات الرومانسيين في اعماله اضافة لشخصيته وسمي مسرحه «المسرح الشامل» لانه مسرح قضايا المجتمع الكبرى، مسرح القضايا القومية والسياسية والأخلاقية وخاصة هذا الشكل المسرحي الجديد الذي قام بتصميمه في ديكوراته، كما خفض اسعار بطاقات الدخول، وقبل كل شي، صمم بناء جديداً للمسرح (خشبة مسرح وصالة متفرجين) تخدم الأهداف التي كان يبشر بها مسرحه.

وبعد الحرب العالمية الثانية نشأت مسارح مفتوحه عديدة، مسارح صغيرة غالباً ما كانت تستخدم أجهزة وأدوات تكنيكية متواضعة - وبالرغم من هذا فقد ولدت في هذه المسارح اعمال مسرحية رائعة. وأغلب «المخرجين المفسرين» كانت ترضيهم خشبات المسرح الكلاسية وعادة ما كانوا يستخدمون في عروضهم مختلف مساحات المسرح وصالات المتفرجين. ان ربط خشبة المسرح بصالة المتفرجين بمختلف الساحات وأشكالها وبمختلف أبنية المسارح إنما تعتبر سمة أساسية للمسرح الذي يطلق عليه «المسرح الخالد» الذي كان مبدعه راغباً في أن يرى الشعب الممثل في جمهور العرض المسرحي، أهم القضايا والمشاكل التي تحتاج الى التفكير فيها وإتخاذ موقف منها. ومن المفهوم السينوغرافي يعني هذا عرض الأحداث من خلال خلفية بلاستيكية تركيبية تمثل تلخيصاً للعمل الدرامي بمختلف أمكنته المسرحية وترمز للوطن أو للقضية المعروضة. وتعبر بأسلوب واقعي أو تجريدي وأحياناً في أزياء ممثلة للعصر والموقف التاريخي وليس أزياء على «الموضه» أو ممثلة لسمات سيكلوجية.

ومع ذلك فان «المسرح الخالد» له صوره المختلفة معتمدا على قضايا درامية وإتجاهات بلاستيكية (تشكيلية) تعبر عن شخصية السينوغراف وملامح فرديته التي يتميز بها عن الاخرين ففي أعمال JAN Kosinski [ ] ستكون سمات هذا المسرح منغمسة في التفاصيل السينوغرافية التي تعبر عن شخصيته وكونه

منتمياً الى تيار الواقعية الجديدة ـ حيث نرى دراسة لسينوغرافية العمل المسرحي القائمة على التمحيص والتحليل في هارمونية واضحة مع أنها تعتمد على مساحات فضائية ضخمة .

أما السيريالية التي بدأت في بولندا عام 1955 فقد اضافت الى جماليات العمل المسرحي أساليب تعبير جديدة :

الاشكال المعلقة في الهواء فوق خشبة المسرح ، الأسوار ذات المعالم غير المحدودة ، الأرضية المنشققه ، النوافذ الفارغة ، المانيكان الرامز مثل ما نرى في الأعمال السينوغرافيه لـ KANTOR وسيبولسكى وغيرهما .[14]

وقد تميز بوضوح المذهب الطبيعي عن غيره من الاتجاهات في سنوات الستينيات ببولندا ونجد له صدى في التفصيلات الشديدة التي يتسم بها الديكور المسرحي ، ومحاولة خلق نسيج يكون ارضية لاعادة إنتاج الواقع المتجرد ، الواقع المحطم الفقير والملطخ . ومع ذلك فان معظم هذه الأعمال السينوغرافية تتجه الى لقاء بل وتلامس الواقع مع الرموز الشكلية والموسيقى والطراز المسرحي الذي يختص به المسرح البولندي كما نجده في أعمال Swinarski[15] وأندريه فايدا[16] . ان المخرجين والسينوغراف يعبرون عن رغبتهم في أن يؤثروا تأثيراً قوياً ضي الجماهير وقد وجدوا ضالتهم المنشودة في تلك الدرامات التاريخية الخالدة ، التي تضع العرض المسرحي في قلب قاعة العرض المسرحي بين المتفرجين ، وأحياناً ما يوجهون دفة العرض المسرحي وعرضه في مساحات مختلفة وأمكنة قاعة المتفرجين وخشبة المسرح بل والمبنى المسرحي بكامله كما نرى ذلك بشكل واضح من التجربة المسرحية «الأجداد» «DZIADY» من إخراج كونراد سفينزسكى والتجارب المسرحية للمخرج Grzegorzewski[17] والمخرج SZAJNA[18] التي قدمت في المباني المعروضة فيها هذه التجارب حيث لاتستغل خشبة المسرح فقط ولكن أيضاً صالة المتفرجين والتي تعد فيها خصيصاً براتيكابلات للتمثيل عليها وكذلك البلكون والقاعات والسلالم وحتى المكان الذي يقوم فيه المتفرجون بخلع معاطفهم وغيرها من الأماكن المتواجدة في البناء المسرحي لتبتغل إستغلالاً فنياً لخدمة العرض المسرحي ، أما المتفرجون فهم يعتبرون كملاحظين ومشاركين في الأماكن التي تدور فيها أحداث المسرحية ، مكتسبين بذلك حقوقاً اكثر في المساهمة في العملية المسرحية ومؤثرين تأثيراً أقوى في العرض المسرحي الذي يشاركون في ابداعه .

وتقوم أيضا المسارح المفتوحة والتي لاقت نجاحاً وشهرة كبيرة في انحاء العالم بالمساهمة بدورها الخلاق في العمل المسرحي ومن بينها : «مسرح ألـ 13 صفاً» الذي يمثل المعمل المسرحي للمخرج الشهير Jerzy Grotowski[15] الذي يقوم مسرحه على موضوعات جريئة تقوم على القضايا القومية الكبرى والانسانية العامة عدا الشكل الجري، الذي تطرح هذه القضايا من خلاله .

ان نشوء وتطور المسرح البولندي من «المسرح الخالد» مروراً بخشبة المسرح الكلاسية التقليدية وصولاً الى المسرح المفتوح إنما هو تطور ليس من قبيل المصادفة أو هو مجرد شيء شكلي بل هو امر دعته ضرورة الحاجات الاجتماعية والقومية وحتمته طبيعة تاريخ القرون الزمنية الطوال من تقسيم بولندا وظروفها التي أملت هذا النوع من الشكل والتعبير . ان مسرحاً كهذا هو منصة حية للفكر السياسي والأخلاقي وربما لايكون موقعا للنضال ولكنه مقر يسهل إختيار طريق النضال . ان «المسرح الخالد» لا يؤدي هذا الدور الخطير في اي بلد آخر ـ يستطرد المؤلف ـ كما يؤديه المسرح في بولندا ، أما في حالة المسرح المفتوح فهو يستفيد من الاشكال الجديدة للعرض المسرحي ليس لتلهية الجماهير حسب ولكن لدفعهم للتأمل والتفكير في قيمة ومعنى وجودهم اليومي والتاريخي .

وحينما نتحدث عن السينوغرافيا البولنديه فلا ينبغي لنا أن ننسى إرتباطها بالفنون التشكيليه وبالتحديد بفن الرسم وبالموسيقى والشعر ان السينوغرافيا المسرحية البولندية يمكن لنا أن نطلق عليها «سينوغرافية الرسم» لان الدراما البولندية هي دراما شعرية . ويشير Wyspianski الى ذلك الارتباط العضوي بين السينوغرافيا والفن التشكيلي حيث يطغى اللون على ديكوراته التي يصممها الشاعر بنفسه لأعماله التي هي في معظم الأحوال رمزية . أما عند السينوغرافيين الآخرين فنجد تلخيصاً للانطباعيه[20] والتعبيرية[21] والفوفيزم (الوحشية)[22] والتكعيبية[23]

ويمكن الوصول الى ميل بعض الأشكال السينوغرافية الى Kontruktywizm[24] أو ميلهم الى عرض حلول سينوغرافية أقرب ما تكون الى الواقعية الجديدة . وفي معظم الأحوال نجد ديكورات قد تتخذ ظاهرياً الشكل المعماري الا انها ديكورات تستخدم تكنيك (حرفية) القماش المرسوم : كالأبعاد المنظورية والبروفيل الى آخره . كما نرى كذلك بصمات واضحة من السنوغرافيا وتأثيرات من السيريالية و Taszyzm[25] و Pop - art[26] الذي ينعكس بوضوح في الشكل السيريالي / الطبيعي للعرض المسرحي . وتدور الدراسات السينوغرافية المتخصصة في أكاديميات الفنون الجميلة ببولندا ، ويتعامل عدد من الرسامين التشكيليين بدرجة كبيرة أو أقل مع المسارح البولندية بكافة

أنواعها. ونرى في الغرب رسامين بولنديين يضيفون الكثير الى المسرح الغربي بتجاربهم وأعمالهم. كما أن عدداً من السينوغرافيين يمارسون الرسم كما نرى في حالة الفنان والمخرج المسرحي كانتور. ومع أن بعض أعمال الفنانين المعماريين المتعاملين مع المسارح البولنديه تتسم بصفتها «التدميريه» لقوانين الفن المعماري المتعارف عليها الا أن هذه الأعمال تعتبر أعمالاً هامة تضيف الى السينوغرافيا المسرحية اضافات بالغة الأهمية في ألوانها ونسيجها الخاص عدا انها اعمال تزخر بفانتازيا فن الرسم بعالمه العريض.

وفي سينوغرافيا الواقعية الجديدة نجد إحتراماً اكثر للقوانين حيث نجد معمارية خاصة «للعبة المسرحية» وللحلبة التي تجري فوقها الأحداث سواء كان العمل ملهاة أو دراماً أو مأساة أو حتى هروباً الى النماذج التقليدية في التعامل مع الأعمال التي تتهكم وتتهجم ساخرة من أعمال طليعية.

أما فيما يتعلق بسينوغرافيا السيريالية فنجد أن المعالجة في معظمها هي معالجة ساخرة لا تعامل الفن باعتبارها تحدياً له ولكن أيضاً باعتبارها رسماً يصدم العين البشرية نتيجة لترتيب عناصرها المقدمة على خشبة المسرح، كما نرى على سبيل المثال في الرسوم المصورة لرؤى الأحلام المفزعة. ويعني الـ Taszyzm في السينوغرافيا الأنسجة المرسومة التي تتميز بشرائها وإستخداماتها لمختلف المواد. ان العودة الى الواقع من خلال منظور السيريالية / الطبيعية والمعادل لما يطلق عليه Hiper eralizm أو في الـ Pop - art إنما يؤدي الى تقديم عناصر حقيقية من الحياة تتواجد بشكل فني فوق خشبة المسرح.

إن هذا التيار الذي يحوي «الشعر - الرسم» إنما يستقبل أيضاً فن الموسيقى التي تدخل الى الدراما باعتبارها عنصراً ايقاعياً خالقاً للمناخ المطلوب للعمل الفني والذي يكسر جمود الواقعية المقدمة فوق خشبة المسرح. ان الميل والقابلية الى التشكيل في فن السينوغرافيا والمؤيدة بحساسيتها الشديدة والمتزايدة تجاه الشعر والموسيقى، قد ادت ليس فقط الى التقليل من اهتمام السينوغرافيا البولنديه عامة بالمعمار البولندي ولكن كذلك بالتكنيك المسرحي. إن الفنون الثلاثة: الشعر - الرسم - الموسيقى تشير الى السمة الغالبة التي تطبع المسرح البولندي بطابعها وتربطه بأنواع مختلفة لجماليات الحقيقة الفنية المقدمة والتي تضع المتفرج في مواجهة طريق مفتوح يرغمه على التفكير ثم الاختبار.

هوامش

1 - سينوغرافيا: أصلها إغريقي Skemographia وتعني كل ما يتعلق بالرسوم التي تتواجد على خشبة المسرح، ولكنها بالمعنى الحديث تعني كل ما يتعلق بالاطار الشكلي الفني لفنون المسرح والسينما وغيرها من العروض الفنية، هي الديكورات والأزياء وقطع الاكسسوار في المسرح والسينما التي يصممها فنان تشكيلي.

2 - في عام 1772 فقدت بولندا إستقلالها وقسمت بين ثلاث دول كبرى هي: بروسيا وروسيا والنمسا. وقد حصلت بولندا على استقلالها بعد انتهاء الحرب العالمية الاولى اي في عام 1918.

3 - Adam Mickiewicz (1798 - 1855) أهم شاعر بولندي في القرن التاسع عشر. في بدايات أعماله التي كانت تعتبر استمراراً لحركة التنوير الفلسفية التي نشأت في القرن الثامن عشر ثم أصبح على رأس الشعراء الرومانسيين المعبرين والمستكملين لفكرة جيل الرومانسيين البولنديين، وأهم أعماله التي تعتبر علامة هامة في الدراما والمسرح البولندي هي مسرحية «الاجداد».

4 - Stanislaw Wyspianski (1887 - 1907) كاتب درامي وشاعر ورسام ومصلح مسرحي. قام فسبيانسكي بتصميم أعمال سينوغرافية خصيصاً لأعماله الدراميه، كما صمم ديكورات داخلية وموبليات وأنسجة عدا التصميمات المعمارية. ويعد في ميدان الأدب من أهم كتاب الدراما البولنديه الشعرية في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات العشرين وخاصة في مجال المأساة المسرحية.

5 - Leon Schiller (1887 - 1954) مخرج وناقد ومنظر للمسرح البولندي المعاصر. وقد تطورت أعماله التي قام باخراجها وانقسمت الى ثلاثة أقسام: التيار الشعري لمسرحه الذي اطلق عليه «المسرح الخالد» والتيار السياسي للمسرح اليساري المعاصر وفي النهاية المسرح الغنائي الراقص.

6 - Jan Kochanowski (1530 - 1584) شاعر درامي منح أعماله تكاملاً فنياً وزخرت أعماله بقضايا الفكر الانساني البولندي والسياسي المعبرة عن بولندا في القرن السادس عشر.

(7) Dramaturgy وتعني الفن الدرامي والرؤية النظرية حول بناء الدراما وأيضاً علم الدراما وأخيراً تعني فن التأليف المسرحي .

(8) Szopka : مسرح العرائس المتحرك وغير المتحرك، وهو يقوم بتقديم أحداث تتصل بتراث التقاليد الشعبية المعبرة عن مولد المسيح .

(9) Praslowian : فئة من الشعوب التي تقطن الأراضي الواقعة فوق نهر الفستولا البولندي من الشرق والذين اصبحوا فيما بعد سلافيين .

(10) Sukmann : رداء رجالي خارجي، طويل من أسفل عريض من أعلى وهو زي كان يرتديه الفلاحون البولنديون في الماضي يشبه الجلباب المصري .

(11) Giotto (1266 ـ 1447) رسام ومعماري ايطالي .

(12) Mantegne (1431 ـ 1506) رسام وجرافيك إيطالي، واحد من أشهر ممثلي عصر النهضة .

(13) Jan Kosinski ولد في عام 1916، سينوغراف بولندي معاصر يعمل في المسرح البولندي منذ عام 1937 .

(14) Kantor ولد في عام 1915، رسام وجرافيك وسينوغراف ومخرج . صاحب ومدير مسرح «كريكوت 2» التي يخرج له أعماله المسرحية ويعد هذا المسرح من أهم المسارح التجريبية البولنديه المعاصرة وقد آثار ضجة فنية كبيرة في غرب أوربا وفي أمريكا في السنوات الاخيرة .

(15) Konrad Swinarski (1929 ـ 1975) مخرج وسينوغراف . خلق اعمالاً مسرحية هامة تعتبر علامات مضيئة في تاريخ المسرح القومي المعاصر وخاصة فيما يتعلق بالدراما الرومانسية والرومانسية الجديدة . وقد اخرج لعديد من المسارح العالمية .

(16) Andzej Wajda : ولد في عام 1926، مخرج سينمائي ومسرحي . واحد من اهم وأشهر المخرجين السينمائيين المعاصرين في بولندا، احد ممثلي المدرسة السينمائية الطليعية في بولندا . وقد قدم ايضاً مسرحية ساهمت بدور كبير في تطوير وخلق شكل فني خاص وشخصية مستقلة للمسرح الأوربي البولندي .

(17) Jerzy Grzegorzewski : ولد في عام 1939 مخرج وسينوغراف مسرحي، تتميز عروضه المسرحية بتغلب الاطار الخارجي السينوغرافي الذي يتصف بعدوانيته وحدته على العرض المسرحي من اهم عروضه المسرحية التي أخرجها وقام بتصميم ديكوراتها وأزيائها «البلكون» لجينيه والنورس لتشيكوف وأمريكا لكافكا .

(18) JOZEF Szajna ولد في عام 1922 رسام وسينوغراف ومخرج مسرحي . أبدع أعمالاً اخراجية هامة والتي اعتمدت فكرتها الأساسية بدرجة كبيرة على القيم البلاستيكية (التشكيليه) الخاصة .

(19) Jerzy grotowski ولد في عام 1933 مخرج مسرحي وله مسرحه التجريبي الخاص، مصلح مسرحي وخاصة في مجال «فن الممثل» .

أسس في عام 1959 مسرح «المعمل التجريبي» في مدينة فرتسواف البولنديه . وقام هو وفرقته باعداد أساليب وطرق جديدة للممثل والتي ترمي الى الرجوع الى الأساليب النمطية في أسلوب التعبير عند الممثل، وخلق نموذج جديد للعروض المسرحية التي بواسطة تكثيف التعبير وثراء الاستعارات في تمثيل الممثلين وكذلك التقشف في وسائل العرض المسرحي لتكون محصلة كل ذلك هو منح المشاهد معايشات مسرحية أكثر إكتمالاً . وتقوم العروض المسرحية التي قام جروتوفسكجيا إخراجها اساساً على سيناريوهات مسرحية من تأليف واعداد المصلح المسرحي الكبير .

(20) Impreessionism حركة الانطباعية هي حركة ثورية حديثة، فرنسية المنشأ في الفن والأدب والموسيقى . تنادى بأن مهمة الفنان الحقيقي هي «نقل إنطباعات بصره أو عقله» الى المشاهد وليس تصوير الواقع الموضوعي .

(21) Expressionism التعبيرية مذهب في الأدب والفن يعود تاريخه الى بدايات القرن العشرين والذي بمقتضاه لم يعد العمل الفني مجرد عمل فوتوغرافي يعكس الواقع كما في المذهب الطبيعي أو يعكس الانطباع عن هذا الواقع كما في الانطباعية ولكن عليه أن يعكس تزايد معايشة الفنان الشديدة للواقع المحيط به .

(22) Fauvism الوحشية هو تيار في الرسم نشأ في فرنسا عام 1904 رواده هم سيزان وفان جوخ وجوجان، ويتصل هذا التيار إتصالاً وثيقاً بفنون الشعوب البدائية، ويهتم هذا الفن أساساً بالتكوين المتقن للوحات المرسومة والتي تحافظ على بعض الأسس المتصلة بالألوان الكثيفة مع التمكن من اللعب بالضوء والظلال . ويعد «ماتيس» الممثل الرئيس لهذا التيار .

(23) Cubisme التكعيبيه هي تيار في فن الرسم والنحت، نشأ في فرنسا في سنوات 1906 ـ 1909 رائدا هذا التيار هو بيكاسو وبراك اللذان رغبا في إنشاء مفهوم جديد للمساحة، وتعتمد على التخلي عن قواعد المنظور وتكسير كتل المواد في أشكال متنافرة غير متماسكة أو مترابطة، لتكون عناصر هندسية من حيث البناء . وأخيراً سعى هذا التيار الى خلق خلاصة للمواد بواسطة ترتيبها بشكل حر .

(24) Constractivus البنائية وهو تيار قد نشأ وتطور في سنوات (1914 ـ 1930) في روسيا . الى البحث من أشكال أدبية وتشكيلية جديدة تستجيب لمتطلبات العصر، وقبل كل شيء تستجيب للتقدم في مجالي التكنولوجيا والعلوم البحته، كما يطالب أيضاً باستخدام الأشكال الهندسية المجردة في الفنون التشكيلية والديكورات المسرحية، أما في مجال الأدب فهو يعلن عن الاشتراك الفعال للفنون في خلق ثقافة اشتراكية تركز تركيزاً أساساً على معنى العمل الأدبي والفني .

(25) Tachisme تيار في الرسم التجريدي، لايعتمد على الموضوع الأدبي، نشأ عام 1950 . ويرى أن الفطرة هي أساس للابداع الفني الذي ينبغي أن يقيد لخلق تركيبات غير مقصودة ونوع من التركيب للبقع ولكتل صبغات اللون .

(26) Pop - art هو تيار فني نشأ في منتصف القرن العشرين باعتباره رداً على الفن التجريدي لايتحدث عن موضوع معين، هادفاً الى منح التكوينات التشكيلية واعطائها صورة تعبر عن حضارة المدن الكبرى وثقافاتها، مستخدماً في ذلك «موتيفات» الحياة اليومية والمخلفات الصناعية مقلداً أسلوب الدعاية والبوسترات وتمثيل المهرجين .

جـون كلكـود ـ بـين التمثيـل والاخـراج



رونالـد هـــاردو

ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت

ولـد السـيرجـون كلكـود قبـل ثمانين عاماً، كان ابوه من اصل بولنـدي، وامـه كانت عضـواً في فرقـة (تيري) المسرحية الشهيرة كان كلكـود وجهاً بارزاً في المسـرح البريطاني منذ عشرينات هذا القرن . تمثيله لهاملت في سنة 1934 مازال طرياً في ذاكرة الذين آتـاهم الحـظ ليشـاهـدوا ذلك التمثيل . وهذا الامر ينطبق على ما احـرزه مؤخـراً من صنوف النجاح في تمثيله المسرحيات هارولد بنتـرو ديفيد ستوري والن بنت، وتفوقه البارز في الافلام ولاسيما فلم (اثـر) وكـذلـك الامـر بالنسـبة الى التلفزيون، بما اكتسبه من جمهـور عريض، بدوره الخبيث الماكر بوصفه ابا تشـارلـس رايدر في قصة (زيارة ثانية لبرايدز هيد) .

وبمنـاسبـة الاحتفـاء بالـذكـرى الثمـانين لولادة كلكود، كرم الكاتب المسرحي رونالد هارود تلك الذكرى بان جمع مذكرات اصـدقاء كلكود وزملائه . واليوم ننشر مقتطفات ترينا تأثير الممثل العظيم على خشبة المسرح في من المعجبين الذين تعود ذاكرتهم الاجماعية بهم الى ستين سنة خلت .

1 ـ اميلين وليمـز : يتـذكـر كلكود في سنة 1924 حين كان ممثلاً محترفـاً في مسـرح اوكسفـورد بينمـا وليمز كان طالباً لم يتخرج بعد . يقول وليمز بهذا الصدد : كان كلكود معاصراً لنا جميعاً مع انـه كان يبـدو اكبـر منـا سناً . ويعود ذلك جزئياً الى انه كان ممثلاً فعالاً وبارزاً . كان ثمة شيء اخر نرتعب من الاعتراف به، الحقيقة اننا كنا جميعاً فتياناً بينما كان هو شاباً، من المتعذر ان نتصور انه كان في يوم ما مراهقـــاً . كان كل منـا، كأي طالب غيـر متخـرج، يلعب دور الشـاب النـاضـج بغض النظـر عن بعض الاستثنـاءات الشريرة، من امثال العقبة الكؤود بيتجيمان . بينما الممثل المفعم بالحيوية بيننا ولو كان في سننا، كان ناضجاً على نحو طبيعي لااثر فيه للتصنع، فهو منطلق على سجيته .

واتضـح اخيـراً وبسـرعـة لأي مسـترق للسمـع ان العديد من الابـواب مغلقـة امـامـه بمفتـاح سرعـان مااقصى بعيـداً عنها فاذا الابـواب تنفتـح منهـا السـيـاسـة والعلم والدين والرياضة والحياة العـائليـة . انـه في الواقع لم يكن بحاجة الى ابواب، اذ ان عالمه كان عالم المســـرح، حيث يقف بصـــلابـة بين المشـاهـد بينمـا المـوسيقى المحببـة لديـه تواجـه الجمهور بدون خوف من خلال اضواء مقدمة المسرح . وهذا كان قدره الموروث .

وبينما كنت تحسد فيه اتزانه وسرعة احكامه التي لالبس فيها بصدد ابسن او غوامض شكسبير او موسيقى بورتشيلي المسرحية او مسرحية شو (القديسة حنه) التي توشك على الظهور او مسرحية (ميلا مانت) لاديث ايفانز، او ستانسلافسكي، فان كل تعليق اشعاعات تنبىء عن اهتمام عاطفي بما يشغل الناس والاشياء الامر الذي اقصاه بعيداً عن العنصر الشخصي، وهو حين تجالسه على نحو رهيب فانه يدير رأسه بمهابة مع شيء مما تشتهيه الا نفس مما يدور على السنة الناس في (ويسن ايند) من احاديث مزوقة بتوريات مكشوفة، غير محتشمة كأن يتحدث عن الفتاة (تالولا) ولباسها غير المحتشم، وهي ترافق فرقة الرقص. . . اما الحلقة الغرة من الاشخاص، التي تحيط به، فانهم كانوا عازمين على ألا يؤخذوا على حين غفلة ولكن هذه كانت محاولة لااكثر ان هذا الامر جعل هذا المخلوق الغريب مؤثراً بل نكتة من النكت.

وبعد (اوكسفورد) مرت تسع سنين، ليست هذه مدة طويلة، ولكننا كنا في سن جعلت التسع تبدو كأنها (29) وفي سنة 1933 كنت في نيويورك منشغلاً بالتمثيل، وهناك كتبت مسرحية (الربيع) وهي مسرحية تعتمد على الملابس التاريخية وتحتاج الى اخراج متميز وبينما كنت اعمل في هذا المضمار قرأت عن (انتصار كلكود) بعد سنين من شق طريقه بصعوبة في مسرح (اولدفك) بوصفه ممثلاً جيداً من (ويست ايند) ومخرجاً لشخصية رتشارد من بوردو). لقد عاد الى لندن لقد سررت بالانباء التي لاتصدق التي مفادها: انه قرأ مسرحيتي وانه يريد ان يخرجها. اتصلت به هاتفياً، فاجابني «احب مسرحيتك. تعال غداً، انا في شارع سنت مارتين رقم (7) مع السلامة» كان يتكلم بسرعة بحيث كدت لاافهمه. بعد نيويورك، اخذ صوته يعلو كانه رشاش رخيم. في طريقي توقفت خارج (المسرح الجديد) فاذا بالاعلان يضم صورتي رتشاد وكلكود.

2 ـ اليك غنيس: هو اصغر من كلكود بعشر سنين. كان غنيس فقيراً معدماً وطالباً شغلته الدراما، عندما اوجد كلكود له دور اوزريك في مسرحية هاملت التي اخرجها سنة 1934 يتحدث غنيس عن بداياته الدرامية فيقول: (كنت احترم كلكود بوصفه فناناً، كان نظامياً دقيقاً لايتسامح مع اي تلكوء في النطق، وكان يتضايق اشد التضايق من تردد الشباب. كان مثالاً حياً لفروغ الصبر. كان في ذلك الزمن في الثلاثين من عمره في اوج قوته وخلفه شخصية رتشارد من بوردو (رايته يمثل ذلك الدور 15 مرة) وقد سيطر على جمهرة كبرى من الاتباع في طول البلد وعرضه.

كان يرفع رأسه كالامبراطور، أعلى فاعلى، وكان ذلك الرأس يميل احياناً الى الخلف. وقد تميز مشيه بخطى رشيقه، وقامته تتفرد باستقامة، باستثناء ركبتيه اللتين تميلان الى الانحناء قليلاً مناقضاً بذلك ميل الاطفال الى تسطيح اقدامهم. اما حركات ذراعيه فكانت مترجرجة، اما يداه الكبيرتان المتعظمتان فكانتا متيبستين بعض الشيء، «(ما نضارة ملامحه فكانت تتجلى دائماً تقريباً في المنديل الابيض الكبير الذي تعود ان يحمله. وكان يشبه والده المسن شبهاً بارزاً، وقد جمع في شخصيته بين التربية البولندية وسحر منطقة (تيري) وشيء يسير من المظهر المسرحي لم يكن يعوزه شيء سوى اللباقة. ان ملاحظاته طيلة عقود وحدت بين الاساطير المسرحية السعيدة في زمننا هذا، وبالرغم مما فيها من فكاهة عرضية يمكن اعتيادها لانها صادرة تلقائياً من القلب دون شيء يسير من الخبث.

بعد اسبوع من التدريب على هاملت كلمني (تلقائياً، بتأثير مدمر قائلاً: (ماذا حدث لك؟ حسبتك ممثلاً انت انسان مرعب، (أخرج، لااريد ان أراك ثانية!)

بقيت متعلقاً بالتدريب الى نهاية اليوم، ثم اقتربت منه بحذر وقلت له: (ارجو عفوك سيد كلكود، هل هذا يعني انني مطرود؟) فاجاب «لا! نعم! طبعاً لا. ها اذهب الآن. تعال بعد اسبوع. اتصل بشخص يعلمك كيف تمثل. جرب مارتيتا هنت. انها ستفرح بما يدفع لها. اعدت الى (ويستبورن رود) وجلست على سريري المزعزع وانخرطت في البكاء لم اجسر ان اكلم مارتيتا التي اصبحت صديقة بعض الشيء، احسست ان ماحدث سيزعجها وانها ربما ستكلم جون هاتفياً.

تسكعت لمدة اسبوع، متمشياً معظم الوقت في حدائق لندن: ثم عدت وقلبي في فمي الى مكان التدريبات في (سنت مارتن لين) رآني فبدا انه سر برويتي، واثنى على دوري في تمثيل اوز يريك وضحك بانشراح لتقمصي لشخصيته، أقسم انني لم افعل شيئاً خلافاً لما فعلته سابقاً، وفجأة وبسرعة اصبحت مدلل الاستاذ ها هو ذا يصيح (موتليز! موتليز! ينبغي ان تعطيه قبعة يعلوها الكثير من الريش كدوقة ديفوتشير!)

افتتحنا عملنا في تشرين الثاني، وكان الاقبال على الانتاج مجزياً جداً. استمر العرض عشرة اشهر كان هاملت جون انجازه الرائع، لدوره الذي قام به، رصدت معظمه من اجنحة القاعة كل ليلة، كما فعل ذلك اثنان او ثلاثة من الممثلين الشبان في عيد الميلاد اعطاني نسخة جميلة من رسائل الن تيري كتب بضمنها الى اليك الذي ينمو بسرعة ثم يستشهد من الفصل الخامس بفقرة جاء فيها (الاستعداد هو كل شيء) وهو الشعار الذي تمسكت به طوال حياتي.

3 ـ جون مورتيمر : , اصغر من غنيس بعشر سنين تقريباً اخذه ابوه الشاذ، وهو في الحادية عشرة من عمره لمشاهدة هاملت كلكود في سنة 1934 يتحدث مورتيمر عن انطباعاته فيقول :

بعض الاشياء تصبح جزءاً من حياتك كلها وافضل ما عندي هو صوت جون كلكود انه اخذ بيدي الى التمثيل الكلاسي. والآن لااستطيع قراءة هاملت دون سماع هذا الصوت او مشاهدة هاملت في ايام تدني الانتاج الشكسبيري دون الاحساس الشديد بافتقاده.

اتصور انني كنت في الحادية عشرة حين رأيته اول مرة في مسرح (نيوثيتر) إعداد المسرحية كان يتصف بالوان خريفية متوهجة يتصدرها أمير ذكي ساخر يقول عنه جون كلكود إنه وجد صعوبة في تذكر انه لم يمثل نفسه، او لم يكن هو بالذات، ولكنني متأكد ان كل فرد في الجمهور يعرف أنه هو نفسه لاغيره. كنت انا وابي معتادين على تناول الطعام في المطاعم

ان صوت ابي الذي ينطق شعراً، هو الذي جعلني اتعلم شكسبير اعتقد ان هذا الصوت مستمد من الممثلين الذين اعجب بهم لاول مرة من اضراب فوربس روبرتصن ومارتن هارفي وفرانك بنصن. واذا كانوا بدورهم تعلموا الاسلوب الصوتي من تنغيمات ارفنك المضخمة، فان النطق بالشعر كان طبيعياً اكثر بالنسبة الى الجيل التالي من الممثلين وقد وصل الى اوجه لدى جون كلكود بالقياس الى اذني.

4 ـ بيتر بروك : اشرف على اخراج كلكود حين كان بروك في الخامسة والعشرين من عمره وكان يعد طفل المسرح المرعب. يتحدث بروك عن كلكود فيقول: يبدو انه لايمتلك منهجاً ولكنه المنهج الذي اجترح المعجزات. ان تناقضه الذاتي هو اصدق انواع الاتساق والتماسك. انه كالطائرة التي تحوم قبل ان تهبط على الارض كان له معيار ادركه من طريق الحدس. ان التخلي عن هذا المعيار كان يسبب له الماً عميقاً. كان يتغير بلا انقطاع بحثاً عن صحة العمل وليس من شيء صحيح ابداً كان من الضروري له دائماً ان يعمل مع افضل الممثلين. ان سماحته النفسية كان تعزز الممثلين في الأداء التمثيلي، وهذا الامر مستمد من حاجته الى النوعية التي كانت دائماً اهم شيء لديه اكثر من نجاحه الشخصي حين كان يخرج عملاً ما، يستخف بانجازه الشخصي وكثيراً ماعتاد المرء ان يراه يقف الى جانب خشبة المسرح وظهره في قبالة الجمهور وهو منهمك بعمق في رصد عمل الاخرين.

وبالرغم من مواهبه العظيمة بوصفه مخرجاً وممثلاً، فهو نفسه بحاجة الى الاخراج. حين كان يطور دوراً، تجد لديه افكاراً عديدة كثيرة تتكوم بسرعة ساعة اثر ساعة يوماً بعد يوم،.

5 ـ رالف رتشاردصن : عندما جمع رونالد هارود قائمته التي تضم المسهمين في تكريم كلكود بمناسبة يوم مولده، كان من الطبيعي ان تضم هذه القائمة رتشاردصن صديق كلكود القديم ومعاصره الاكبر منه سناً بقليل وبدلاً من المذكرات المتوقعة، تلقى رتشاردصن دعوة لتناول الشاي يتحدث رتشاردصن عن كلكود فيقول : طبيعي انه لم يقل لي سبب الدعوة، ولم يكن موجوداً عندما وصلت تكلمنا في هذا الموضوع او ذاك، عن ايامه الاولى في المسرح وعن تمثيلة الراهن كان حذراً محترساً على ماا حسب، وهو الوحيد الذي يعرف كيف يكون الحذر ان هذه القطعة من الحلوى لعيد ميلاد جوني الثمانين بدأت لااستطيع ان انهي مابدأته مشكلة لااستطيع ان امسك قلماً لابد من شيء سيء يعتور يدي ليس ثمة خطر الا اقرأ لك ماكتبته؟) اخذنا سبيلنا الى مكتبه في الطابق الاعلى من البيت، جلس على مقعده وجلست انا بجانبه قال : انت تدخن الغليون، اليس كذلك؟ لاتتخذ اصدقاء من مدخني الغليون. خذ شيئاً من التبغ قدم لي جرة فضية فيها تبغ. قال الكاتب (جوني اعطاني الجرة لقد اعطاني اشياء كثيرة جوني له حضوره اينما كنا نتناول طعامنا انه ممثل معجب، وصديق معجب انني لم اعرف انساناً على هذا القدر من العناية بالمسرح. كثيراً ما تناولت الطعام مع جوني، وحين اذكر شيئاً لاعلاقة له بالمسرح كان يرتبك، وتتخذ نظرته سيماء الضجر كان يرافق ذلك ضجر بارز في نفسية كلكود «كنت احياناً اقول اشياء متقصداً لأعثر على رد فعله. ذات مرة قلت ان طائرة الكونكورد تسبق الصوت بسرعتها. كانت الايماءة الوحيدة لاتتعدى النظرة المتبرمة وحين ذكرته بذلك قهقه بانشراح كبير.

ثم قدم لي ملفاً فيه مسرحية قال عنها : اذا كنت قادراً على الاستمرار كل مارغب فيه هو ان تحظى المسرحية برضاك. وبعد ان قلب اوراق الملف وجد الشيء المطلوب فقال : «اظن انني سابداً» رحبت بجوني في نادي الثمانين، فتشتت عن الكلمة المناسبة للعمر، فاذا بها في المعجم (الثمانيني) كنت دائماً ارحب به في النوادي القديمة، نتخذ مائدتنا بالقرب من احدى النوافذ، وكنت اقدمه الى زملائه اعضاء الفرقة.

وكنت اقول له الا ترى ان العضوية محددة مقتصرة على افراد ثم كنت غالباً، ماانتظر جوني لارحب به في نادٍ فريد من نوعه تقتصر على جماعة معينة يبلغ عمره مئة عام. ان الناس يصبحون ماكرين جداً حين يبلغون المئة من العمر. شد انفه بقوة مقلداً ثعلباً ما. وقال (نعم ان الناس يصبحون ماكرين عند هذه السن. ساكون اكثرهم مكراً. ماذا تظن؟ ماالذي تبحث عنه؟ أفعل احدهم مايماثل مثل مافعلت؟

تحرير The Ages of Gielgud عن